天津音乐学院学术丛书

商周乐器文化结构与社会功能研究

方建军 著

上海音乐学院出版社


ISBN 7-80692-245-8
9 787806 922453 >

定价：29.00元

天津音乐学院学术丛书

商周乐器文化结构与社会功能研究

方建军 著

上海音乐学院出版社

图书在版编目（CIP）数据

商周乐器文化结构与社会功能研究／方建军著．—上海：上海音乐学院出版社，2006．12

（天津音乐学院学术丛书）

ISBN 7-80692-245-8

Ⅰ．商…　Ⅱ．方…　Ⅲ．古乐器—考古—研究—中国—商周时代　Ⅳ．K875．54

中国版本图书馆CIP数据核字（2006）第125974号

丛 书 名　天津音乐学院学术丛书
出 品 人　洛　秦
书　　名　商周乐器文化结构与社会功能研究
著　　者　方建军

责任编辑　王　赛
特约编辑　朱　霞
封面设计　QG工作室
责任校对　蒋祖清
电脑制作　刘晓敏
出版发行　上海音乐学院出版社
社　　址　上海市汾阳路20号
邮　　编　200031
电　　话　021-64315769　64319166
传　　真　021-64710490
经　　销　全国新华书店
印　　刷　江苏省通州市印刷总厂有限公司
版　　次　2006年12月第1版　第1次印刷
开　　本　850×1168mm　1/32
字　　数　240千
印　　数　1-2100
印　　张　10．25
书　　号　ISBN 7-80692-245-8/J．238
定　　价　29．00元

目 录

序

2002年秋，我以不惑之年负笈南下，抵香港中文大学音乐系攻读民族音乐学专业博士学位。

此前一个时期，我曾对中国出土古代乐器做过一些研究，重点放在对乐器的形制演变和音乐性能的考察与探索上。在港就读期间，经过对民族音乐学相关理论的学习和思考，深感对中国出土古代乐器的研究，不能仅局限于关注乐器的本体，而应向乐器所反映的音乐文化特点和乐器的社会功能方面拓展。

民族音乐学视音乐为文化或将音乐纳入文化之中来研究的理论观点，对本文的写作起到了一定的潜移默化作用。在论文当中，我运用出土乐器及其相关资料，对商周时期的音乐文化试做综合性的分区探讨，以求了解当时音乐文化的多元结构和特点。在此基础上，又主要从考古材料出发，对商周乐器的祭祀功能和礼乐功能加以探索。

在我着手写作论文之初，业师曹本冶教授即向我提出明确要求：“要与你以往所写有所不同！”这句简练的话语，竟成为我写作

中贯穿始终、用于审视自我的一个标尺。在这一标尺的衡量下，我实际上是在试图朝着挑战自我的写作方向而努力。曹师思维缜密，治学谨严，在审阅论文时提出了许多值得我深入思考的问题。本文根据出土乐器而进行的音乐文化分区研究及其撰写方式，便是在他的重要提示与点拨下，三易其稿，才得以形成如今的模样；而本文对商周乐器祭祀功能的探讨，则直接受益于曹师开设的仪式音乐课程以及他有关论著的启发。

曹师的要求既严，期望亦高，而我则时常感到学力不逮。本文论述到的问题，或未能深入，或舛误其间，凡此均祈请答辩委员会专家的批评指正，以利本文的补充和修订。还有一些问题（详见拙文第九章），由于目前考古材料所限以及我个人的心余力绌，在本篇论文中难以展开讨论，它们将是我今后继续探究的课题。

近年来，承中国文博考古界同仁和朋友的惠助，我得以屡赴陕西、山西、河南、山东、湖南、湖北、广东、浙江、辽宁、内蒙、北京和上海等地的有关单位考察出土的商周乐器。2003 年夏"非典"(SARS)肆虐期间，我大学时的同窗挚友马春莲和张一羽教授冒险陪我在河南考察，提供诸多便利和帮助。当地文博考古工作者克服重重困难，予以积极配合。2004 年初，受美国亚洲文化协会(ACC)奖助，我作为访问学者赴美国多座城市考察博物馆收藏的中国古代乐器，颇有所获。上述各界人士，为本文的写作付出了心力，他们的名字在此恕难尽数列出，但他们的无私与恩惠，我将永志铭感。

是为序。

方建军

2005 年 6 月 15 日于香港赛马会研究生宿舍 C217

内容提要

本书是对中国出土商代和西周乐器的文化结构与社会功能的研究。书中主要运用出土乐器及其相关考古材料，辅以古代文献记载，对商周音乐文化之多元结构及社会功能进行探讨。

本书根据迄今出土商周乐器的地理分布及其考古学文化内涵，划分出商周时期中原、西北、北方、东方、西南、南方和东南七个音乐文化区。各区出土的乐器，分属当时不同的国、族或考古学文化共同体。通过对各区出土乐器进行形制、组合和音乐性能等的排比分析，探索各区乐器所包含的音乐文化因素、反映的区域性音乐文化特点以及各音乐文化区之间的相互影响和互动关系。书中指出，商周音乐文化主要发生和发展于“两河”(黄河和长江)流域地区，是当时多地域、多民族的共同创造，并具备多个发展中心。各音乐文化区共同形成了商周音乐文化的多元结构。在多元文化结构当中，中原音乐文化起到了核心和主导作用。其他地区的音乐文化都具备各自发展的独立性，他们与中原音乐文化并存共荣，并与中原音乐文化发生交互作用。

本书依据出土乐器资料，结合甲骨文、金文和古代典籍的相关记载，对乐器的祭祀功能和礼乐功能进行了探讨。关于商周乐器的祭祀功能，本书通过考察乐器的出土情况和埋藏方式，论证了商周乐器与祭祀活动的关系，并对乐器的纹饰及其隐喻、求雨和祭祖仪式中的乐器助祭等进行了探讨。关于商周乐器的礼乐功能，本书主要从商周礼乐制度的形成、礼乐制度的行为人和礼乐制度的物化形态等三个方面予以论述。本书指出，商周乐器的社会功能已经远远超出音乐演奏本身，它集奏乐、施法、行礼于一身，即乐器、法器和礼器功能兼备。音乐服务于商周时期的信仰活动和社会制度，并与当时的政治体系具有密切的关系，在当时社会中具有不可低估的地位、作用和意义。

Abstract

This book is an archaeo - musicological study on unearthed musical instruments of the Shang (1600 B.C. —1046 B.C.) and Western Zhou (1046 B.C.—771 B.C.) dynasties in China . Using the unearthed musical instruments in conjunction with other related archaeological findings and ancient Chinese documents, I discuss issues relating to the multi-structure and social function of these instruments within their socio-historical contexts.

Based on the geographical distribution of the unearthed musical instruments and their archaeo-cultural considerations, I first examine musical cultures of the Shang and Zhou dynasties in the seven-regions of Central Plain, Northwest, North, East, Southwest, South, and Southeast, each of which showed affinity to some particular

political unit(state), ethnicity and social organization of the archaeological culture. Through regional and cross-regional analysis of the shape, composite and musical features of the instruments and their contemporary cultural significance, I argue that the Shang and Zhou musical cultures were primarily originated and developed in multiple cultural contexts along the Yellow River and Yangtse River areas. Among the seven regions, the Central Plain region occupied a dominant position. The other regions of musical culture developed independently but maintained close cultural interaction with the Central Plain region.

Using the textual information from oracle bone inscriptions, bronze inscriptions, and Chinese classical texts, I explore the functions of the unearthed musical instruments in terms of sacrificial activities and the *Liyue* (ritual-music) system. I identify four types of excavation (dwellings, sacrificial pits, hoards, and tombs) to elucidate the relationship between sacrificial activities and musical instruments. I then discuss the metaphor of the instruments' decorations and the use of instruments in the ritual activities such as praying for rain and ancestral cult.

Lastly, I discuss the ritual-music function of the instruments in the formation of ritual-music system, the condition of the owners and players of the instruments, and the compositive set of ritual bronze

vessels and instruments. I conclude that the social function of musical instruments in the Shang and Zhou dynasties had actually gone beyond music performance itself. They had functions of performing music, executing sacrifice, and symbolizing the socio-political status and ranks of individuals.

第一章

商周乐器研究的历史与现状

第一节

既往研究之回顾

任何学术研究都有其自身发展的历史，商周乐器研究也不例外。为了保持学术的继承性和连续性，充分了解前人和今人在此领域的研究成果，需要进行学术查新，检视既往之研究[1]，追踪该课题研究的前沿信息，以图使本书的写作建立在学术界业已存在的研究基础之上。

一、宋、清时期

关于中国出土商（公元前 1600—公元前 1046 年）周（指西周时期，公元前 1046—公元前 771 年）乐器的研究，有着相当久远

的学术渊源。以历史的眼光看，商周乐器研究至少可以上溯至北宋时期肇创的“金石学”[2]。金石学的研究对象是所谓“彝器”(即礼器)、“吉金”(即青铜器)和石刻，其中自然包含了少量商周青铜乐器的著录及一些零星的议论。如宋代吕大临的《考古图》[3](1092年成书，吕大临、赵九成1987)[4]、王黼的《博古图》(1123年成书，王黼1994)和薛尚功的《历代钟鼎彝器款识法帖》(1144年成书，薛尚功1987)，均堪称当时的代表作。然而，由于研究目的和侧重点的局限，那时的学者主要收录青铜材料制造的乐器，重视有铭文的乐器而忽略无铭文的乐器，因此在乐器品种上较为偏狭。在研究方法上，金石学将乐器作为一般青铜器对待，主要考释乐器的铭辞，其目的在于突出青铜乐器铭刻的价值；而将乐器视为表达音乐的工具，真正从音乐角度进行探讨者，则十分罕见。在编撰体例上，各家均仅摹绘乐器图形和铭文，简单记录其大体尺寸。今天看来，这类著录存在着断代错误、论述简略、缺少图像或虽有图像但绘图不确(无比例)等问题。

清代以降，金石学的研究范围有所扩展，已不再局限于青铜器和石刻，器物种类也有所增加，因而被称为“古器物学”(夏鼐、王仲殊1986:1)。中国学术史上艳称的“乾嘉学派”，对古器物学研究着力最多。如乾隆年间根据清宫所藏铜器“御纂”的《西清古鉴》(1749年成书，梁诗正等1998)、《宁寿鉴古》(1781年成书，高宗弘历敕撰1995)、《西清续鉴甲编》和《西清续鉴乙编》(均1781年成书，王杰等1995a、1995b)便为其例。这四部书合称《乾隆四鉴》或《西清四鉴》[5]。这时期类似的著述还有一些，此不繁举。应予指出的是，古器物学也是主要对青铜器(包括乐器)的铭文加以考释，其它方面的研究则少有涉及，而且其中的著录还包括不少赝品，这是它本身的弱点和不足。

宋、清时期的金石学或古器物学，是中国近代考古学的前身(夏鼐、王仲殊1986:1)。然而，从中国音乐考古学[6]的角度看，那

时涉及出土乐器的著录，还称不上音乐考古研究，它与现代意义的音乐考古学在性质上有着根本的差别。因为金石学或古器物学著录的古乐器均非科学考古发掘所得，而是偶然的出土品或传世品，无确切的出土地点，无地层记录、共存物或伴出关系，且真伪糅杂，所以在资料上缺乏科学性、系统性和关联性，这是它无法逾越的历史局限。当然，这样说并非意味着金石学或古器物学研究就一无是处。在今天，考古发现的有些乐器，有时与宋、清时期的著录品还能相互参验。一些保存至今的传世乐器，有的尚属珍品或孤品，有时也能与过去的著录品或现代的考古发掘品联系起来，从而具有一定的研究价值。

二、20世纪前半

20世纪前半（1950年之前），一方面，古器物学研究仍有一定时段的延续，另一方面，随着近代考古学由西方传入中国，引进了新的考古学理论，从发掘手段到研究方法，都逐步加以改进，科学的考古材料才开始逐渐得到了积累。

这一时期，相关的商周乐器资料仍然包含于青铜器或古代铭刻的著录之中。如罗振玉的《殷墟古器物图录》（1916）和《三代吉金文存》（1936年成书，罗振玉1970），吴大澂的《愙斋集古录》（1918），郭沫若的《两周金文辞大系图录考释》（1957）[7]，唐兰的《古乐器小记》（1933），容庚的《颂斋吉金图录》（1933年成书，容庚1978b）、《善斋彝器图录》（1936）和《商周彝器通考》（1941），于省吾的《双剑誃吉金图录》（1934年成书，于省吾1976a）和《双剑誃古器物图录》（1940年成书，于省吾1976b），方濬益的《缀遗斋彝器考释》（1935）等，都包含有商周乐器的定名、断代、分域以及铭文考释等方面的论述。尤其是《三代吉金文存》、《两周金文辞大

系图录考释》和《商周彝器通考》三部著作，涉及商周乐器资料相对较多，其中收录的有些乐器至今仍为学界所称引。

在此，有必要指出唐兰和郭沫若对商周乐器研究所做出的成绩。唐氏的《古乐器小记》，应是较早系统论述商周乐器的作品，其与之前的金石学或古器物学著述相比有显著的不同。此文一是具有论述的鲜明性和集中性，即其研究专注于乐器本体，将乐器区别于一般彝器进行探讨；二是具有论述的系统性，即将古代乐器分门别类，对乐器名称、形制、起源、用途等予以探究，所论均较前有所推阐。

郭氏的《两周金文辞大系图录考释》一书，收录传世和考古发现的有铭青铜器（礼器和乐器），其目的在于通过铭文考释，对两周铜器进行断代和分域。他在该书中应用的"标准器"断代方法，可谓当时之创举。时至今日，对乐器的断代和分域，仍为不可或缺的基础性研究，而郭氏的"标准器"断代方法也为后人所沿用。

20 世纪前半，中国处于内忧外患、战火频仍的历史环境之中。那时，一些考古学家虽曾从事过科学的考古发掘工作，但限于当时的条件，资料未及时整理，甚至造成文物流失、资料散佚。1928—1937 年间，由美国学习考古人类学归来的考古学家李济、梁思永主持并参加安阳殷墟的发掘工作，揭开了中国近代田野考古的新篇章。在殷墟侯家庄西北冈王陵区大墓（M1001、M1004、M1217、M1550）[8]和小型墓（M1083）出土了商晚期鼓、编庸（按：即一般所谓的铙）[9]、特磬、编磬和埙等乐器，为商代乐器研究提供了前所未有的科学资料。这些殷商乐器目前收藏于台湾，其考古发掘报告直到60 年代之后始得陆续出版（梁思永、高去寻 1962、1968、1970、1976）。

三、20世纪后半以来

20世纪后半(1950年之后)以来,商周乐器研究的面貌开始逐渐发生根本性改变,现代意义的音乐考古学研究[10]从初现端倪发展到一时称盛。这段时间,既有对商周乐器的专题研究,又有不少论作在探讨商周考古或殷周青铜器时,或多或少地论及出土乐器。不过,由于后者的数量相对较多,且多属"擦边"性质(即论述主题并非商周乐器,而是略有涉及),所以这里不可能面面俱到,巨细无遗地加以罗列,仅主要对商周乐器的专项研究予以评述,同时有选择性地旁及较为重要的相关研究。

50年代中期,陈梦家的两篇力作《殷代铜器》(1954)和《西周铜器断代》(1955、1956)[11]相继推出。《殷代铜器》一文在研究商代青铜器时,包括了中原地区出土的青铜编庸和南方出土的青铜特镛(按即一般所谓的大铙,本书专指长江中下游地区出土的商周无干钟类乐器)[12]。由于商代具铭文的铜器并不是很多,所以此文主要研究铜器的形制、纹饰和分期等,其中对铜铙的定名、形制演变有所探讨,如他认为小型铙的名称应为"执钟",大型铙应即古代典籍中所谓的"镛",即成一家之言。

陈氏的论文《西周铜器断代》在研究西周铜器的年代时,兼及青铜乐器。他对青铜编钟的年代进行初步排队,不仅在铭文上寻找直证,而且进行类型排比,探索西周编钟发展的历史,并主张甬钟由殷庸经南方镛演化而成。后人在研究一般西周青铜器和青铜乐器时,都不能置陈氏的观点予不顾,可见他在西周铜器断代研究方面的深远影响。

郭沫若和陈梦家二人,在商周青铜乐器断代中均运用铭文作为内证,佐以"彝器"形象(即形制和纹饰),在此领域做出了超越前人的成绩。郭氏更在青铜乐器的分域研究中用力最勤,在当时乃至当今都产生了重要的影响。

在此时期，李纯一对中国出土的殷商编庸进行专题研究，发表了《关于殷钟的研究》一文（1957），应为专事研究殷商编庸的最早作品。60年代，李氏又推出论文《原始时代和商代的陶埙》（1964b）。这些研究成果，融入了他的专著《中国古代音乐史稿·第一分册》（1964c）[13]。这部音乐史书所论时间上、下限为远古至商代，作者将音乐考古资料运用于音乐史的著述之中，丰富和充实了史前至商代音乐的内容，在音乐史研究上具有方法论的启示意义。商代以前的音乐历史，缺乏足资凭据的历史文献记载，在这种情况下，音乐考古材料就具有无法替代的价值。李氏对出土乐器的研究，以考古发掘品为主，辅以必要的传世品，并与文献学、民族学资料相结合，从乐器的形制演变、历史发展到音响性能（测音及音响分析）进行探讨，奠立了古乐器研究乃至中国音乐考古学研究的基础。学界后来的研究，在总体上仍是沿着这个方法和方向的继续发展。

60年代，台湾学者庄本立对石磬进行研究。他所运用的资料主要是台湾收藏的一些商周石磬，虽然数量不多，但他重点进行了石磬形制的分析。庄氏具有理工学科的学术背景，故在研究中对石磬进行了细致的测量和测试，运用计算与试验手段，在取得必要的数据支持之后，结合《周礼·考工记·磬氏》的记载，对石磬的设计制造和形制演变进行探究（1966）。70年代，庄本立又对埙的历史进行比较研究，所用主要资料仍是台湾的藏品，其研究方法实乃对石磬研究的袭用（1972）。

70年代末，黄翔鹏发表了《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》一文（1978、1980）。他的研究建立在对出土乐器的实物考察和测音基础之上，论文的主体部分专注于黄河流域出土的商周青铜钟类乐器音阶结构的探讨。他较早发现了商周乐钟“一钟两音”（即两个基音）的现象，并对双音编钟的音阶构成进行分析，扩展并深化了人们对商周钟类乐器所体现的音阶

发展历史的认识。

稍后，马承源《商周青铜双音钟》一文发表(1981)。马氏在撰写此文之前也曾进行实物考察，他与黄翔鹏几乎同时注意到编钟的双基音问题。难能可贵的是，马氏运用了激光全息摄影技术，对编钟的物理振动模式进行可视性研究，使我们对钟类乐器的构造及其发音机理的体认进入到直观的层面。

80年代初，裘锡圭寻绎出不少与商代乐器有关的甲骨文资料，对甲骨文中所见的几种乐器名称进行辨析(1980)；其后，香港学者唐健垣的博士论文 *Shang Musical Instruments*（《商代乐器》）也运用甲骨文资料，并结合考古材料对商代乐器进行了综合研究(Tong 1983)[14]。

80年代中期以后，商周乐器的区域性研究开始出现。高至喜先后对中国南方（主要是湖南地区）出土的商周青铜镛、镈进行专题研究，撰成《中国南方出土商周铜铙概论》(1984b)、《论商周铜镈》(1986)和《论中国南方商周时期铜铙的型式、演变与年代》(1993)等论文[15]。高氏是最早系统研究中国南方出土青铜乐器的学者，他在其论作中对南方镛、镈的来源、型式演变、南方钟类乐器（镛、镈）之族属、南北同类乐器之关系等进行探论，引用资料宏富，为不少学者所称引。

殷玮璋、曹淑琴则将青铜乐器的研究对象扩展至长江中下游地区，他们对这一地区出土的商周甬钟[16]进行形态学分析，排比其形制发展序列，提出中国北方西周早期甬钟（按指枚、篆、旋、干俱全者，本书所谓甬钟均此）应是受到长江下游甬钟的影响而铸造(1986)。后来，二人又对长江流域甬钟的区、系、型进行探研，为前论之补充和延伸(1989)。

随后，何介钧也对湖南出土的商周青铜钟类乐器进行研究，在型式划分上与高氏所论有所不同，其形制演变序列也与高氏略有差异(1996)。他们的研究，促进了人们对中国南方尤其是湖南

地区出土商周青铜乐器的了解和认识。

此外，陈佩芬对长江流域镛（他称为钲）进行类型、形制和纹饰研究，并与吴越地区春秋时期土墩墓的资料相比较，认为镛的时代不应早至殷商或西周，而应属春秋时期（1997）；施劲松在研究长江流域青铜器时，对该地区出土的商周钟类乐器也有涉及（1997、2003）；彭适凡则对江西地区出土的商周钟类乐器进行综合研究，在断代、型式演变等方面均有探讨（1998、2002）。

以上高至喜、殷玮璋、曹淑琴、陈佩芬、施劲松和彭适凡等六位学者，均就中国南方出土商周乐器进行专门研究，他们的学术背景皆为考古学，其论作也都是主要运用考古类型学的方法，通过对乐器形制演变的分析，以解决断代这一基本问题。中国南方出土的商周青铜乐器多出于窖藏而非墓葬，有的且属偶然出土品或传世品，缺少地层依据和共存关系，因此难以准确断代。各家所做类型排比在断代上存在一定出入，其原因大概即缘于此。类型学方法是推断乐器相对年代的一种手段，通过乐器的类型排比和形制分析，有可能探寻出它们的发展演化序列。然而，类型学需要定量分析，目前中国南方虽然出土有一定数量的青铜乐器，但有的型式尚嫌数量不足。另外，形制上的变化虽有规律可寻，但不可一概而论。一种形制或花纹可能主要流行于某一时期，但也会在其后有所延续，故其年代会有前后交错现象，不可能“一刀切”，这是需要加以认识的。

关于中国北方出土的商周乐器，有蒋定穗对陕西地区出土西周编钟所做的系统考察与研究，她发表的《试论陕西出土的西周钟》一文（1984），是其硕士论文（1987）的主体部分。该文对陕西地区西周编钟进行类型划分，并对测音结果进行分析，是目前所知综合研究陕西地区西周编钟的首篇论作。其后，高西省也对北方（主要是陕西地区）出土西周早期甬钟以及南、北方庸、镛和甬钟的形制特点做过比较研究（1991、1995、1996a、1996b、1999）。

除陕西地区以外,还有学者对中国北方其它地区出土的商周乐器进行探索, 如项阳对山西地区出土商代石磬的测音分析(2000)、刘新红对河南安阳殷墟出土编庸的测音研究(2004)等即是。

在商周乐器的断代研究方面,李纯一对殷庸纹饰(如体部回形弦纹、兽面纹)和周代甬钟纹饰(如正鼓云纹、顾龙纹)进行综合考察,通过对这两种乐器装饰纹样的风格分析,探寻纹饰演变的年代特征和规律, 为殷庸和周钟的断代提供相应的依据(1994a、1996b、1998);王子初则从音乐学角度,考察石磬在形制演变和调音工艺方面所表现出的年代特征,为石磬断代提供可资参考的依据(2003)。

这时期, 学术界尚有运用科技手段对商周乐器进行音乐声学方面的研究者,如张宝成、徐雪仙等应用计算机对磬音时程特性进行分析,并以数学手段求得编磬音高的计算公式(张宝成等 1983、1984;徐雪仙等 1983、1984);王玉柱等对编钟声谱的研究(1988);申斌等对殷墟石磬也曾做过频谱特性的分析(1991)等即是。

另外, 还有一些学者就商周时期某类或某种乐器进行专项研究,也有学者对某一墓葬所出乐器进行专题研究。如王海文对钟类乐器的综述(1980);王世民对西周编钟铭文排列形式的研究(1986b);吴钊、秦序、牛龙菲等对编钟铭文及古代文献记载中的"和"及"大林"的释义及商讨(吴钊 1987、1992;秦序 1992a、1992b;牛龙菲 1986、1991、1994、1995);陈振裕对先秦钟、磬的综合探讨(1988);美国学者杜志豪(Kenneth J. DeWoskin)对远古及商代埙的研究 (1988); 王子初对晋侯苏编钟的测音分析(1998); 陈荃有对商周庸、镛和编钟形制与编列的探讨(1999;2001a);美国学者贝格立(Robert Bagley)对钟体乐器自信号器到乐器发展演变的研究(2001);童忠良、陈荃有对湖南宁乡新出商镛的研讨(童忠良 2001;陈荃有 2001b);陈双新对两周青铜乐器铭辞的研究(2002);冯光生对周代编钟双音技术的历时性考察

(2002)等即是。

还应注意的是，有些单位或个人编纂的包含出土乐器实物的“集成”或“图录”性质的图书，为商周乐器的研究提供了资料，具有不同程度的利用价值。不过，这类著述详略不一，质量参差。目前看来，中国社会科学院考古研究所编著的《殷周金文集成》第一册（钟、镈一）、第二册（钟、镈二，铙、铃、铎、句鑃）(1984b、1988)[17]、《殷周金文集成释文》(2001)以及《中国音乐文物大系》总编辑部编撰的《中国音乐文物大系》分省多卷本(1996a、1996b、1996c、1996d、1996e、1996f、1998、2000、2001) 收录资料最全，提供数据较详，当可作为研究商周乐器的工具书。此外，美国学者贝格立 (Robert Bagley) 编著的 *Shang Ritual Bronzes in the Arthur M. Sackler Collections*（《赛克勒商代青铜器藏品》，1987)、罗森 (Jessica Rawson) 编著的 *Western Zhou Ritual Bronzes from the Arthur M. Sackler Collections*（《赛克勒西周青铜器藏品》，1990)，均收录有部分现存美国的重要商周青铜器，其中包括有一些青铜乐器，也可提供研究时的参考。

最后，让我们将目光转向综合研究商周乐器的学术专著。

美国学者罗泰(Lothar von Alexander Falkenhausen)的博士论文 *Ritual Music in Bronze Age China: An Archaeological Perspective*（《中国青铜时代的礼乐：一种考古学的观察》)，是对中国先秦时期青铜编钟的综合研究。该文资料翔实，论述周详，其部分内容涉及殷商和西周编钟的类型、形制演变和音阶结构等。更为可贵的是，文章触及了先秦礼乐与当时的社会政治问题(1988)。后来，作者将其博士论文加以修订，以 *Suspended Music: Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China*（《乐悬：中国青铜时代文化中的编钟》)为题出版(1993)。

美国学者库特纳(Fritz A. Kuttner)的论著 *The Archaeology of Music in Ancient China: 2000 Years of Acousti-*

cal Experimentation 1400 B.C.—A.D. 250.〔《古代中国音乐考古学：声学实验两千年（公元前1400—公元250年）》〕，对美国芝加哥、华盛顿、纽约和加拿大多伦多等地博物馆收藏的青铜钟类乐器进行考察测试，涉及一些商周庸、镛和镈。他在探讨青铜钟类乐器枚的产生时，与青铜礼器上的乳钉联系起来，这一思路颇具启发意义（1990）。

朱文玮、吕琪昌合著的《先秦乐钟之研究》一书，主要对先秦钟类乐器的名称、形制、分期等进行探讨，从形态学方面对乐钟进行分析。关于早期甬钟的产生和形成，作者综合南来、北来二说，提出"南北交流说"（1994）。目前看来，这一观点应是比较客观的。

李纯一的《中国上古出土乐器综论》，对考古发现上古（远古至汉代）乐器的所有品种进行了全面而系统的研究（1996c）。他主要运用地层学、类型学方法，对不同品种的乐器进行型式划分，通过乐器的形制排比，探寻其发展演变的序列。同时，又对乐器的制造工艺、安置和演奏方式、音响性能等进行分析。李著所论颇多创获，如对于中国南方出土的殷周铜镛，作者通过形态学分析，认为可以分为"湘系"和"江系"两个系统（1996c：140）。湘系镛出于以湘江河谷地带为中心的湖南（包括广西），江系镛则出于长江中下游六省（包括湖北、江西、安徽、江苏、浙江和福建）。又如，作者将周代甬钟分为周、楚、越、巴四大类型，经过形制方面的考察，概括出编钟内壁调音手法的三个特点，即由早期的隧式结构变为后来的波式结构，进而发展到堞式结构（1996c：214）。

我自80年代末以来，对考古发现的商周乐器曾做过一些初步的探索，所论也是围绕出土乐器的形制、类型、起源、演变、音响性能和制造工艺等进行探讨，其主要观点见于拙著《中国古代乐器概论》（远古—汉代）和《乐器：中国古代音乐文化的物质构成》（方建军 1996a、1996b）。

王子初的《中国音乐考古学》一书，选录了《中国音乐文物大

系》部分资料，其中涉及一些商周乐器。此书按时代和器类编排，并附有作者近年发表的数篇论文。正如作者在前言中所说，此书"是学习和研究中国音乐考古学的基础知识读物"(2003：1)。

除上述商周乐器的研究之外，还有一些著述在研究对象上虽然并非专注于商周乐器（如关于金文、青铜器、葬制、遗址等方面的著作），但其所论涉及某些乐器的断代、铭文考释、考古学文化、国别、族属等问题，对商周乐器研究也有一定参考价值，本书在写作时对此有所参引。此类论著数量相对较多，这里难以详列。有关论作及其观点，见于本书后续章节的引述，另将本书参考的有关篇目及其著录项列入文末所附参考文献，以见其概。

第二节 现存问题

综观现有的商周乐器研究，可以大体归纳出两个方面的主要特征。

第一，在研究材料上表现出两种倾向。一是主要运用古代典籍记载的相关史料，对商周乐器进行一般性描述；二是运用考古材料，对商周乐器进行考古学（如形制学和类型学）研究。由于古代典籍缺乏对商代音乐事物的记载，而对于西周音乐或乐器的记述数量也十分有限，且比较零散，多语焉不详，所以仅依文献记载探索商周乐器具有相当的局限性。在这种情况下，对商周乐器乃至商周音乐文化的探讨，应该主要运用音乐考古材料。如出土乐器就是古代人类遗留下来的音乐文化物质资料，具有文献记载无可比拟的真实性和具体性，当可作为研究商周音乐文化的第一手资料。

第二，在研究方法和研究内容上也可大体分为两类。一类偏重于文献资料的爬梳和整理，即运用音乐文献学方法进行研究；另一类则倚重于考古资料的分类描述与分析，即取音乐考古学角度进行研究。具有音乐学术背景的学者，主要探讨乐器的音响性能；而音乐学科以外的学者（如考古学者、历史学者等），则主要探讨乐器的断代、铭文、形制和类型等。

应予肯定的是，已有的研究对于出土商周乐器资料的整理及其基本问题的探讨都做出了相当的成绩，如对于出土乐器时代的推定、形制与类型的探索、音响性能的测试与分析等即是。但是，应该认识到，目前音乐考古学研究仍然处于较为初步的发展阶段，在利用考古材料研究古代人类音乐文化方面，还有待新的开拓和探索。

不可否认，对出土乐器进行断代、分域、形制、类型以及测音等方面的研究，都是十分重要的基础性工作，也是不可逾越的重要环节，只有在这些研究前提之下，其它相关研究才有可能建立在坚实可靠的平台之上来进行。但是，仅仅从事这些方面的研究是远远不够的，而且非音乐领域的学者也可以做到除测音分析以外的大部分问题的探论。目前看来，音乐学者与考古或历史学者之间存在未能弥合的间隙，即前者长于音乐（乐器）本体的研究而弱于历史及考古问题的诠释和论证，后者则正好相反。因此，较为理想的研究还是将两方面予以互补或结合。

在我看来，我们首先不能轻视的是，乐器是表达音乐作品的工具，它本身就是音乐文化的一个组成部分，这是研究者应该具备的基本认识。因此，我们绝不能绕过或避开“音乐”来探讨出土乐器，即不能不研究音乐本体的问题。其次，我们也不可囿于乐器自身，那样容易使问题流于表面化、浅层次化，或可能形成千篇一律的研究范式。

目前关于商周乐器的研究，在乐器与社会文化的关系方面涉

及甚少，缺乏所谓人文关怀。我认为，对于乐器本体进行研究是必要的，但它不应是音乐考古学研究的全部。乐器是人类音乐文化的物质产品，它应与具体的社会制度、信仰体系、审美习俗等发生关联。因此，如果我们仅从物化形态上对其进行研究，而不去探讨乐器的精神内涵，那就会形成“见物不见人”的研究局面。

如果说中国音乐考古学较为重视历时性研究的话，那么它的共时性研究则较为欠缺或薄弱。历史发展并非简单的直线式进行，音乐文化的发展也与其它社会文化具有千丝万缕的联系。因此，我们不能满足于乐器构造以及乐器形态的研究，而应将其纳入音乐文化的发展进程之中，去探索乐器的历史文化意义。

正是基于对上述问题的认识，我选取了商周乐器所反映的音乐文化多元结构及其社会功能这一论题，并试图在这两个方面进行新的探索。

---

[1] 限于篇幅并考虑到本书的主旨，这里不拟就相关研究做细节方面的具体讨论或商榷，只是从宏观角度概括既往的研究成果。

[2] 关于宋、清时期金石学或古器物学所涉及的出土乐器研究，拙作《中国音乐考古学研究的历史回顾》已有较详论列（方建军 1993），此不赘述。这里仅从学术史的观点着眼，对其研究方法和研究内容略加举述。

[3] 后吕大临又编有《续考古图》，赵九成则续撰《考古图释文》，详参《考古图·续考古图·考古图释文》一书（北京：中华书局，1987 年）。

[4] 本节征引的早期研究文献（金石学或古器物学著述），凡成书年代明确者均予列出，其后则列出我所参考的版本。

[5] 刘雨编有《乾隆四鉴综理表》（北京：中华书局，1989 年），对“四鉴”收录器物进行综合梳理与辨正，颇可参考。

[6] 中国音乐考古学是 20 世纪 80 年代以来初创的一门学科，它依据古代人类遗留下来的音乐文化物质资料，来探究古代音乐文化的发展历程及其规律（参见李纯一 1991）。

[7] 郭氏 1931 年撰成《两周金文辞大系》,1934-1935 年又将该书增订为《图录》和《考释》,所收器物有所增益。1957 年,作者将其合并为《两周金文辞大系图录考释》一书出版。

[8] 墓葬编号均引用原发掘报告或简报公布的资料。

[9] 编庸为青铜钟体击奏乐器,出土于中原地区的殷周墓葬,一般称之为"铙"。由于中国南方所出此类乐器均较中原所见体大质重,故为便区别,一般又称中原所出为"小铙",南方所出为"大铙"。其实,它们均非这种乐器的本名,这是学界所共知的。李纯一综合运用甲骨文和古代文献记载,与考古发现相互印证,将中原地区殷商墓葬出土的一般所谓的铙定名为庸 (1988)。其论依据充分,说较可取,本书即采纳他的观点,将中原地区殷周墓葬出土的小型铜铙称之为"庸"。

[10] 此处所谓"现代意义",是指自中华人民共和国成立以来这一时间概念;而"音乐考古学研究"指的是对科学考古发掘所获古代音乐文化物质资料进行的研究。

[11]《西周铜器断代》最初于 1955 至 1956 年在《考古学报》连载,所论始自西周武王,讫于懿孝。后经中国社会科学院考古研究所整理其未发表的遗稿,由中华书局于 2004 年出版成书(陈梦家 2004)。

[12] 中国南方(主要是长江中下游地区)商周考古中,发现有一种大型的铜制钟体击奏乐器,由于它的外形与中原地区出土的小型殷庸相类,故一般称之为"大铙"。《尚书·益稷》:"笙镛以间"。《注》:"镛,大钟。"(《十三经注疏》本 1980:144)《尔雅·释乐》也称"大钟谓之镛"(同上:2602)。陈梦家认为中国南方出土的这类青铜乐器应称之为镛,本书赞同他的观点,采用这一名称。

[13] 此书初版于 1957 年,1964 年再版时增订。

[14] 后此文主干部分连载于《亚洲音乐》(*Asian Music*, Tong 1983、1984)。作者另有《甲骨文中所见商钟》一文刊发于刘靖之主编的《亚洲音乐:以中国、印度为主题》(第三十四届亚洲及北非研究国际学术会议音乐研讨会论文集)一书(唐健垣 1997)。

[15] 各家论作所谓南方,泛指长江中下游地区,而北方则泛指黄河中下游地区。

[16]该文对殷商至西周早期不同类型的庸、镛和甬钟,统称为早期甬钟。

[17]张亚初编有《殷周金文集成引得》(北京:中华书局,2001年),有助于检索搜引。另刘雨、卢岩编有《近出殷周金文集录》(北京:中华书局,2002年),补充了新的金文资料。

第二章

商周乐器的音乐考古学研究：目标、材料和方法

第一节 研究目标

关于古乐器学乃至音乐考古学的研究目标，李纯一曾有过阐述，他认为：

> 在个体和群体研究之后，还应参考考古学和历史学特别是音乐史学的研究成果，进行综合性的总体研究，以究明各种乐器的发生、发展和消亡的历史过程和规律，并寻绎出它们在社会历史发展中固有的作用、地位和意义。我想这应该是古乐器学研究的最终目标。音乐考古学研究的最终目标也应大致与此相仿。(李纯一 1991:6)

上引“寻绎出它们在社会历史发展中固有的作用、地位和意义”，虽然表述简练，但含义深刻。要想达到这个最终目标，就必须

研究乐器与社会历史发展的诸多联系、乐器在音乐文化进程中发挥的作用及其意义。

我对音乐考古学的研究目标也曾有过探讨，认为“音乐考古学是根据古代人类遗留的音乐文化物质资料，研究人类音乐文化发展历程及其规律的科学。”（方建军 1990、2002）这与李纯一的看法实际上是一致的。因此，从“研究人类音乐文化发展历程及其规律”这一终极目标出发，有必要确立商周乐器研究的具体目标，以使本书的写作朝着这一方向而努力。

本书写作的主要目标，是想在以往对商周乐器进行个体或群体研究的基础之上，通过对考古发现商周乐器的总体考察，了解商周音乐文化的分布与播迁，探索商周音乐文化的多元结构及其社会功能。同时，通过对商周乐器形制和音响性能的分析，探索当时音乐文化的发展情况、商周王朝政治中心区域在音乐文化发展中的作用以及各地区（民族）对当时音乐文化的贡献。

商周音乐文化的形成和发展并非单一模式，而是具有鲜明的时代性、地域性（诸如商周王都及王畿地区，各方国及诸侯国地区）和民族性（音乐文化的不同族属），在乐器制造、音响性能、乐器应用等方面表现出异彩纷呈的特征以及不同的文化面貌，形成了商周音乐文化的多元结构。

商周时期的青铜礼乐器，是当时人们信仰行为的集中表现物。商周时期祭祀的对象以天、地、山、川和祖先为主，青铜礼乐器则担当起沟通天、地与人、神关系的“法器”功能。本书即想根据乐器的考古发现情况，结合甲骨文和金文的有关记载，探索商周乐器的祭祀功能。

考古发现的不少商周乐器体表都有花纹，它不仅是一种装饰，而且是那个时代信仰行为、审美风尚以及精神生活的反映。如青铜乐器表面所常见的兽面纹（饕餮纹）、龙纹、虎纹、夔纹、鸟纹等，并非全然属于纯粹的装饰纹样，其中的隐喻、象征和内涵均需

加以研究。

商周礼乐器是当时社会关系中宗法制度、等级制度、五等爵制度的反映物。礼与乐在先秦时期是相须并重的,"无礼不乐"(《左传·文公七年》,《十三经注疏》本 1980:1846)。关于先秦时期的礼乐关系,以往有过一些研究,但多偏重于文献记载,而音乐考古材料则没有得到充分的运用。本书正是想利用音乐考古材料,对商周乐器的礼乐功能试行探索。

第二节

研究材料

对于商周乐器的研究,应该主要运用考古发现和文献记载两方面的材料,其中又以考古发现为基本材料,以文献记载为辅助材料。

考古材料大体包括两类,一类是出土乐器以及与之相关的考古遗存或遗迹,另一类是涉及音乐或乐器的古文字材料。

根据我的认识,对于出土乐器材料还应划分为若干不同的层级。

第一级材料,遗址或墓葬出土乐器。经科学考古发掘,具有明确地层关系、未被盗掘且具有伴出关系(共存物及其组合)的遗址和墓葬出土乐器材料。

第二级材料,窖藏出土乐器。经科学考古发掘,未被盗掘的窖藏出土品。又分为有一定共存物和无任何共存物两种情况,前者当然要优先考虑。

第三级材料,虽经科学发掘或清理,但墓葬或窖藏被盗或被

扰、有一定伴出关系的材料。

第四级材料，偶然出土品。指人们在劳作中偶然发现的乐器，或因洪水、泥石流、地层塌陷等自然灾害所暴露出来的乐器，无任何伴出关系。

第五级材料，传世品。指古代或近代出土并流传于世的乐器，有些乐器今存国内外公、私藏家，有些则下落不明，仅见于著录。在利用考古材料从事商周乐器研究时，一般应以上述第一至第三级材料为主，以第四和第五级材料为辅。

就考古材料而言，出土乐器自然是其中的核心。不过，在关注乐器的同时，还应通览和把握与之共存的其它出土物品，这是十分必要的。也就是说，在研究过程中，既将音乐考古材料与一般考古材料有所分别，同时又需将音乐考古材料与一般考古材料加以整合。这是因为，出土乐器与一般考古发掘品有所不同，它是音乐制品而非一般生产和生活用品，所以它是一种特殊的考古材料，应该将其抽绎出来予以特别对待。同时，音乐考古材料又与一般考古材料具有相互间的有机联系，因而不能将其与一般考古材料绝然分离，而应厘清考古发现情况，将其纳入考古材料的整体系统之中来关照，诸如遗址或墓葬环境、考古学文化、族属、国别、墓主、随葬品及其组合、人种分析等，均需与出土乐器联系起来加以通盘考虑和分析。

古文字材料指涉及音乐事物的各类铭辞，也称出土文献，如甲骨文、金文所反映的与乐器相关的内容即是。古文字材料有的出自乐器本身（如钟、磬铭辞），即铭文铸造或刻写于乐器之上（一般位于乐器体表，少数位于乐器体内），有的则见于其它种类的器物之上（如青铜礼器）。在关注乐器铭文的时候，不应忽视其它器物的铭文，它们之间往往具有一定的内在关联。

文献记载主要指先秦文献中涉及商周乐器的史料。有些古代文献，虽则成书稍晚（如汉儒著述），但其记述内容关涉商周乐器，

也可适当作为参考。本书的写作，主要利用《尚书》、《左传》、《国语》、《诗经》、《周礼》、《礼记》等古代典籍的相关记载，并尽量与考古材料相互补充和印证。

除以上案头资料的搜集与整理外，我还多次赴相关省（区）的博物馆考察出土的商周乐器，并曾对美国一些博物馆收藏的商周乐器进行实物考察。在考察出土乐器的过程中，对个别重要遗址和墓葬区环境也尽可能予以实地观察，力图为研究工作奠定较为坚实的基础。

需要说明的是，由于考古发现材料不断公布和发表，故本书引用这类资料的下限截止于2004年9月，对于其后发表的资料则视具体情况尽可能在书中予以反映。

第三节

研究方法：民族音乐学的启示

目前看来，已有的音乐考古学研究，基本都是围绕形制、类型、音响测试、模拟（复制）实验等方法而展开，这些研究方法也是音乐考古学所必需的，对此无可厚非。然而，如果从研究音乐考古材料的音乐文化意义着眼，就必须对音乐考古学的研究方法重新加以思考。我认为，民族音乐学较为重视和强调音乐文化研究，其相关研究方法对音乐考古学研究应具有一定的启示和借鉴意义。

黄翔鹏指出，音乐考古学对于民族音乐形态学[1]研究可以发挥应有的作用。他以曾侯乙编钟的音阶构成和乐律体系为例，指出音乐考古学的研究成果可以为传统音乐的形态研究提供历史

依据(1983)。李纯一则认为,音乐考古学应引进人类学的研究方法 (1996c:1-2)。西方学者对此也有探讨。美国的奥尔森(Dale Olsen)曾论及民族音乐学与音乐考古学之间的关系,认为可以运用古代物质文化资料来研究当时的音乐文化,他称之为“考古民族音乐学”(The Ethnomusicology of Archaeology), 并设计出一种研究的模式(1990)。后来,他又重新审视这一论题,修订并进一步阐发了自己的研究模式[2],见其所著 *Music of EL Dorado: The Ethnomusicology of Ancient South American Culture* 一书(2002)。此外,英国的巴克莱(Ann Buckley)也撰文探讨,认为音乐考古学研究的成果,对民族音乐学的历史研究当可做出应有的贡献(1998 [1989])。

上述论作均已意识到民族音乐学与音乐考古学之间的关系,不过,有的只是提出问题,有的则略有探讨,未及展开深论。目前看来,学术界将民族音乐学与音乐考古学联系起来相提并论者仍属少数,从事专题研究者则更为鲜见。之所以较少有人问津或涉足这一论域,究其原因,大概不外乎两个方面。一是民族音乐学与音乐考古学分别属于不同的研究领域,相比而言,在研究人员的构成上前者众而后者寡,前者可谓“显学”,而后者则较为冷僻。这两门学科之间彼此缺乏相互的深入了解,因而也就不容易将它们合并起来加以考虑。二是民族音乐学和音乐考古学各有其自身发展的历史局限。前者的正式建立应始于 20 世纪 50 年代,而后者的初创则迟至 20 世纪 80 年代[3]。从学术发展的眼光看,它们尚属比较年轻的学科, 其理论架构和研究方法正处于探索之中,因此,有些问题刚刚被触及或有待深入探究实属自然。

民族音乐学与音乐考古学之间究竟有无内在关联?它们能否进行学科间的交叉渗透,相互汲取有益成分,从而具有互补、互动作用?我对此均持肯定态度。在我看来,无论任何学科,就研究方法来说,并非一成不变,而是在学术的发展过程中不断加以调整

和适应，可谓“法无定法”。不论采用哪种方法或手段，只要能够用来分析问题、解决问题，就是切实可行的。

一、学科名称与结构

让我们先来检视民族音乐学和音乐考古学的学科名称与结构，以此作为探讨二者关系的开端。

(一)学科名称

民族音乐学(Ethnomusicology)这一称谓由荷兰学者孔斯特(Jaap Kunst)首先提出[4]，从这一名称的词根或词义组合可以看出，其内涵集中于“人类”(人种或民族)和“音乐”，这应是学科关注的焦点。虽然中国学术界在民族音乐学的学科名称上曾发生过一些争论(如魏廷格 1985；乔建中、金经言 1985 等)，但目前似乎已约定俗成，即一般通称为民族音乐学。

音乐考古学的英文名称也有几种形式，但多大同小异。在音乐考古学的英文名称当中，Archaeomusicology 一词出现较早。第一个使用该词的西方学者是埃斯特雷切尔(Estreicher)，他在1947 年发表的关于萨克斯(Curt Sachs)著 *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*(1943)一书的书评中予以运用(Hickmann 2001:853)。但当时或其后相当一段时期，学界似乎并未采纳这一称谓。相比而言，Music Archaeology、Musical Archaeology 和 Archaeology of Music 则应用较频。直到 2001 年，《新格罗夫音乐与音乐家辞典》第二版方才正式采用 Archaeomusicology 的名称，这或许显示出音乐考古学英文名称的相对统一和认定。显而易见，Archaeomusicology 是一个合成词，它反映了“音乐”与“考古”二者的交叉与联系，其构词方式与

民族音乐学(Ethnomusicology)是基本一致的。近来,Olsen 另创新词,将他的音乐考古学研究称为 Ethnoarchaeomusicology(民族音乐考古学,2002)。这一名称,或许可视为音乐考古学与民族音乐学或民族学相互结合的一种意向。

(二)学科结构

以历史的观点看,民族音乐学应脱胎于早期的比较音乐学(Comparative Musicology),其后来的发展则在相当程度上受到人类学的影响。现代意义的民族音乐学形成于西方,应属“西学”。在中国,民族音乐学的肇端也可追溯至比较音乐学时期,如 20 世纪 30 年代王光祈的相关研究即是,其后则历经“民间音乐研究”和“民族音乐理论”两个发展阶段,至 20 世纪 80 年代初始有民族音乐学传入中国(沈洽 1996)。因此,中国民族音乐学的发展应是本土学术传统与“西学东渐”之学理相互融会的结果。

音乐考古学的形成在中国和西方则各有源头。西方音乐考古学的形成当与民族音乐学同源,即二者均由早期比较音乐学衍生而来。早期比较音乐学对乐器学的研究(如乐器史、乐器分类法、乐器音响学等),导致了后来西方音乐考古学中一个基本研究分支——古乐器学的出现。只是由比较音乐学到音乐考古学的产生,经历了比民族音乐学更长的发展时间。由此可见,西方民族音乐学与音乐考古学的发端虽属同源,但却非同步。在研究方法上,西方音乐考古学则受到了考古学和音乐学的较大影响。

如前所述,宋、清时期的金石学或古器物学包含有部分古乐器的著录与研究,但这与现代意义的音乐考古学在性质上有着根本的不同。20 世纪初,中国近代考古学在西方考古学的影响下建立,中国音乐考古学则从普通考古学中萌芽,是中国考古学滋养下本土化的产物。在研究方法上,中国音乐考古学也受到了考古学和音乐学(尤其是历史音乐学)的双重影响(方建军 2002)。

从上可见，人类学和考古学分别影响着民族音乐学与音乐考古学，而人类学与考古学本来就关系密切。人类学与考古学的研究对象都是“人”，只是考古学研究的是古人类，与人类学的研究时段互有差异。美国考古学家路易斯·宾佛 (Lewis Binford)认为，考古学就是人类学，考古学必须充分借用人类学的理论与方法(1962)。按照美洲学者的学科分类，人类学可分为体质人类学和文化人类学，而考古人类学即属人类学的一个分支（郭立新1998:19)。迄今学术界仍有考古人类学之称，有些大学还将考古学设于人类学系，均表明二者之间的关联。从此而看，民族音乐学与音乐考古学在学科结构上确有一定的交缘关系。

二、研究对象与实地考察

(一)研究对象

民族音乐学的研究对象，早期主要局限于非欧洲地区的民族音乐。如今，其研究对象已经扩展至所有音乐(Nettl 1992)。总体看来，民族音乐学一般倾向于研究现世的、正在发生的音乐活动；音乐考古学则不然，它主要研究古往的、已经发生过的音乐活动。虽然民族音乐学与音乐考古学的研究对象分别具有“厚今薄古”和“厚古薄今”的倾向，并存在时间上的“近”、“远”两极差异，但归根结底都是研究人类音乐文化及其发展规律。

在民族音乐学的研究对象当中，绝大多数音乐事象都可直接呈现于研究者面前，研究者能够亲身接触并观察人类及其音乐活动。音乐考古学则受到许多限制，它仅能依据音乐文化物质遗存来从事研究工作，而音乐作品文本及其音响、音乐表演的具体环境与场合、音乐与社会文化的种种联系等，都已经在历史中逝去或仅留蛛丝马迹。因此，音乐考古学主要透过现有的古代音乐文

化物质遗存，来推究或估计既往的音乐文化发展面貌。

具体来说，音乐考古学的研究对象主要包括四个类别，即乐器、图像（指反映音乐生活的美术作品，如绘画、陶俑、雕刻等）、乐谱和铭刻（指涉及音乐事物的古文字，如甲骨文、金文等）。除此之外，考古发掘的相关遗迹与环境，如墓葬、遗址（祭祀、战场、乐器作坊）、观演场所、人骨架和人种分析等，也需纳入研究者的视野（方建军 1990；李纯一 1991）。

从上可见，音乐考古学研究的对象，如乐器、图像和乐谱等，大部分也包含于民族音乐学的研究范围之内，因而这两门学科在研究对象上有部分重合，这就为相互吸纳其学理和方法提供了可能。由于商周时期的乐谱迄今尚未从考古发掘中获见，所以民族音乐学和音乐考古学研究对象的契合或重叠应主要围绕于乐器和图像（涉及内容主要还是乐器及其表演场景），而尤以乐器为最。因此，这两门学科的相互联系主要集中于乐器以及它们的制造和使用者。

（二）实地考察

如前所述，虽然民族音乐学与音乐考古学都将人类音乐文化纳入各自的研究范围，但却存在相当的差异。它们二者，一个研究的是今人，另一个研究的是古人。前者可以观察当今依然处于表演状态的音乐，可以亲临实地（field）从事参与观察（participant observation），可以亲身接触人及其音乐语境（musical context），记录多种音乐信息，收集鲜活的研究材料；后者则只能从古代人类遗留的有限音乐文化物质资料来复原或重建音乐生活的局部，其“实地”与民族音乐学大相径庭，它无法真正进入“实地”，它所谓实地至多是考古埋藏地或考古发掘时的现场。

音乐考古学研究也无民族音乐学意义上的资料提供者（informant）。音乐考古学者所从事的无非就是接触考古遗址、考古

发掘品、博物馆藏品和考古学家等，因此，音乐考古学要想获取古代活灵活现的音乐文化信息是十分困难的。

音乐考古学研究是一个试图进入“局内”的过程，但以民族音乐学局内、局外的观点看，音乐考古学很难接近局内，因为那个局内已经不复存在。不过，民族音乐学的局内、局外观对音乐考古学研究仍然具有启发意义。比如，在研究古代音乐事物时，不能总是以今人（局外）的眼光去看待、衡量和评价古人，即以今类古，而应把对音乐考古材料的观察尽量置于当时、当地去考量，其价值观念也应放在特定的时空框架中去评估。当然，这并非意味着不能用局外人（今人）的观点去研究古代的音乐事物，相反，研究者完全可以利用现代的手段和方法去探讨古代音乐，也可以用今人把握历史发展的宏观视野去估价古代音乐文明。

不言而喻，音乐考古学理想的实地考察，应是直接参与田野考古发掘。但是，限于各方面条件，目前音乐考古学者一般较难亲临考古工地从事田野发掘，亲眼目睹古代遗存相对整体面貌的揭露。音乐考古所谓实地考察，主要还是对音乐考古材料的实物观测。如果说田野考古属于第一级实地考察的话，那么音乐考古学的实物观测，则应属次一级的实地考察，姑称为“二级考察”。因此，对于考古现场的发掘情况，必须依靠考古学者的发掘记录，即考古发掘报告。当然，这种情况今后可能会有所改观，但短期内由音乐考古学者亲历并经手的田野考古发掘是难以做到的。

据上所述，音乐考古学与民族音乐学的实地考察是有所区别的。就乐器而言，二者虽然在实地考察中都能接触到，但民族音乐学所考察的乐器是动态的，即可以在观察乐器的同时，考察使用它的人、演奏方法和技巧、表演作品和场合以及乐器应用与社会制度、信仰活动等的诸多联系，并作民族志式的记录。而音乐考古学所考察的乐器则处于静态之下，使用它的原主人业已消逝于历史之中，研究者只能“睹物思人”，尽可能运用考古环境、考古遗

存、考古学文化、器物组合等并结合文献记载进行关联分析。

三、考古学文化与音乐文化

(一)考古学文化

经科学手段发掘的音乐考古材料，都是在一定的考古学文化环境中存在的。考古学文化“专门指考古发现中可供人们观察到的属于同一时代、分布于共同地区、并且具有共同特征的一群遗存。”(安志敏 1986:253)一种考古学文化通常具有典型的遗迹和遗物，典型的器物形制和组合，在人工制品(包括音乐物质产品)上反映出独特的文化面貌。

因为音乐考古材料是普通考古材料的有机组成部分，它们在一定遗址或墓葬中共存，属于相应的考古学文化，并具有相互间的联系，所以绝不可以割裂音乐遗物与考古学文化的关系，去孤立地、静止地看待和审视音乐考古材料。音乐考古学如果游离于考古学文化之外，其研究将会成为无源之水、无本之木。因此，必须将音乐考古材料与其所隶属的考古学文化作紧密的联系。

每一种考古学文化都具有时代性和地域性，也往往与一定的族属、部落或部落集团相联系。考古学文化的综合信息，为音乐遗物的分域和民族属性的确定，提供了重要的依据。

中国的考古学文化一般以其发现地来命名，如殷商时期的二里岗文化、殷墟文化等即是。同一种考古学文化，往往还有分层、分期和类型划分。不同的考古学文化，虽然在发展时间上大体相当（如夏家店下层文化与二里岗文化），但其文化性质却迥然有异。相同的考古学文化，还存在不同的地区分布(如夏家店下层文化在辽宁与内蒙的分布)，从而具有区域性特征。

即使是同属一个时期的音乐考古发现，也应按照相应的考古

学文化分别予以对待。就中国殷商时期来看，音乐考古遗存分布面较广。黄河流域的中原地区，是殷都所在地，也是商王朝的政治和文化中心，这里的音乐考古发现相对较为集中；长江中下游地区和殷商王都以外的其它周边地区，属于商朝统治的势力范围，分布着商朝的“四土”或“方国”，那里同样有音乐文化的存在和发展。因此，应该结合考古学文化的区、系、类型理论（苏秉琦1984），使研究工作具体化，而不是笼而统之，大而化之。

不同考古学文化发现的乐器，具有不同的文化内涵，因而不宜将它们生搬硬套或同置并论。如商周时期的青铜乐器，在黄河流域和长江流域地区均有发现，它们是不同地域、不同族属人类共同体的创造，应分别将其视为不同文化单元的乐器予以研究，而不宜将其并入同一发展体系。当然，对不同考古学文化的乐器进行比较研究，不仅应是充许的，而且也是必要的。

考古学文化的区、系、类型理论，是对考古学文化分区、分系、分类的层级划分。不同区、系、类型的考古学文化，反映出各自的文化属性、特点以及各考古学文化的来源、传播、发展、消亡的历史。音乐考古学必须依靠考古学文化的区、系、类型理论，对音乐考古材料进行处理。在民族音乐学的著述中，也能见到类似区、系、类型理论的运用，如对中国民间歌曲色彩区的划分（苗晶、乔建中1987），对中国传统音乐音、地关系的探讨（乔建中1998a），就与考古学文化的区、系、类型理论约略相仿。

李纯一曾经指出：

> 音乐考古研究，如果不能掌握类型学、不能掌握考古学文化这些方面的基本知识，这种考古学的研究是似是而非的，这就脱离了考古学基本手段去研究，和过去的古器物学没有什么区别。（李纯一 1999:33）

这是十分中肯的看法。就中国音乐考古学研究而言，目前多

限于对音乐考古材料的收集、分类和图像著录，已有的一些专题性研究，主要就乐器本身来探讨，缺乏与考古学文化的联系，这与真正的、严格意义上的音乐考古学研究尚有相当的距离。

（二）音乐文化

音乐文化主要应包括物质文化、精神文化和社会的复合体三个方面。就音乐考古学而言，所研究的音乐文化主要应是物质文化，但物质文化又是精神文化的物态化，二者常历史地交织在一起。乐器是音乐文化的物质产品，它所保存的信息除个别含有语言性符号外，当会反映出人与物之间以及人与人之间关系的信息。因此，对于出土乐器的研究，不仅需要关注它所包含的物质文化，而且不可忽视它所蕴涵的精神文化及其所具备的社会功能。

民族音乐学对音乐文化的特别关注已是不争的事实。民族音乐学关于音乐文化的理论观点具有自身形成的过程。1960 年，梅里亚姆 (Alan Merriam) 最早提出“研究文化中的音乐”(“the study of music in culture”, 1960:109)。随后，恩克蒂亚 (Kwabena Nketia) 提出“研究作为一种人类行为方式的音乐”(“the study of music as a universal aspect of human behavior”, 1962:1)。接着，梅里亚姆在《音乐人类学》一书中重申了“研究文化中的音乐”这一论题 (1964:17-36)。后来，胡德 (Mantle Hood)倡导不仅要研究音乐本体，而且应研究音乐的文化语境 (“an approach...not only in terms of itself but also in terms of its cultural context”, 1969:298)。1973 年，梅里亚姆更将音乐直视为文化，即“研究作为文化的音乐”(“the study of music as culture”, Merriam 1977:204; Myers 1992:8)。

根据我的理解，研究“文化中的音乐”(或“音乐的文化语境”)，与研究“作为文化的音乐”，其出发点应是基本一致的，即均

强调音乐的文化属性。不过，从二者的侧重点看，仍然存在一定的区别。研究文化中的音乐，音乐在这里是一种被包含关系，即音乐包含于大文化背景之中；将音乐视为文化，则音乐与它种文化是一种并列关系。也就是说，音乐作为文化，有其自成体系的文化结构和相对独立的文化品性。我认为，在实际研究中，二者不应该也难以截然分开，它们之间是相互结合，相辅相成的关系。

民族音乐学将音乐视为文化或将音乐纳入文化之中来研究，说明音乐本身包含了多种信息，它不仅仅是自然的或物理属性的声音聚合体，而是与人类行为方式紧密相连，是“人为组织起来的音响”（“humanly organized sound”，Blacking 1973:3-31）。音乐不只是包括音阶、调式、旋律、结构、织体等形态范围内的东西，而且还包括政治、经济、信仰、仪式、象征、审美、风俗等诸多方面的内容。音乐与社会文化的许多层面都会发生一定的、直接或间接的联系，只有探明它们之间的种种关系，研究工作才有可能具体而深入，才有可能接近历史的真实。

民族音乐学关于音乐文化的理论观点，虽然并非针对研究古代音乐文化而提出，但就其基本原理而言，对音乐考古学研究仍具可资借鉴的价值。毫无疑问，考古发掘所获取的音乐资料，应是人类发展至特定历史阶段音乐文化的产物。研究者不能将音乐考古发现仅当作“古玩”来观赏，而应将其置于原有的社会文化环境中来加以理解和认识。

出土乐器是供人使用的，在它的既往是动态的，与音乐生活的许多方面都有密切的联系。因此，研究时应关注乐器背后的人，而不仅是乐器本身这一物件。只有这样，才有可能探索乐器在特定历史时期的实际应用，而不是注视着摆在研究者面前的冷冰冰的、毫无表情的乐器。

文化是人类在一个社会单位里进行创造性活动所获成果的总和，而不是与一个社会单位毫不相干的堆积物。因此，如果研究

者只是满足于对出土乐器本身进行描述和分析，而不是把它置于当时的社会关系和精神文化中去加以考察，认识不到乐器与人的关系，那么音乐考古学就无权对文化发表任何意见。

梅里亚姆在其《音乐人类学》一书中，提出了音乐的概念(conceptualization about music)、音乐的行为 (behavior in relation to music)和音乐的声音(music sound itself)三元研究模式 (Merriam 1964:32)，这也引发我对音乐考古学研究的思索。如果研究考古发现的乐器，便不可忽视人类与乐器之间发生的行为关系。诸如促发人们制造并演奏乐器的原因、乐器的演奏场合、乐器应用的意义等，均与人类行为方式相关，不能等闲视之。

所谓音乐的概念，在此应历史地理解。从音乐考古材料当中，可以尝试分析古代人类关于音乐或乐器的概念。古人的音乐或乐器概念当然会有自己的具体指向，从而使音乐表演甚至乐器本身具有特定的意义。《左传•昭公二十一年》讲到，“夫乐，天子之职也；夫音，乐之舆也；而钟，音之器也。天子省风以作乐，器以钟之，舆以行之。”(《十三经注疏》本 1980:2097)这些皆为音乐或乐器概念的反映，因而必然会影响古代音乐事物的发展。

李学勤曾经说过：

> 希望正确看待音乐在古代中的地位。古人，特别是先秦时代的人们，对音乐的看法和今天我们的观点是很不一样的。我们应当了解当时人怎样看待音乐，音乐在他们的思想和生活里占据什么样的地位，给予正确的分析研究。这一点，我觉得目前做得还是很不够的。……有些论著，把古乐描写成只是贵族的淫侈享乐，这恐怕是把古乐看得太狭窄了。……在远古的时代，宗教性、政治性的礼仪总是与音乐舞蹈同时兴起，互相联系。(李学勤 1998a:35-40)

他指出应重视古人音乐概念与今人的区别，还应探索音乐与宗教、音乐与政治、礼仪等的关系，这些观点都是值得深入思考的。

四、历时研究与共时研究

历时研究（diachronic study）和共时研究（synchronic study），是学术研究中惯用的研究方法。对于民族音乐学和音乐考古学而言，历时研究应是对音乐事物从时间维度进行的纵向历史性研究；共时研究则应为对音乐事物在同一时间范围内从空间维度进行的横向平行性研究。

（一）历时研究

如果说早期民族音乐学较为重视共时研究，而较少进行历时研究的话，1987年赖斯（Timothy Rice）对梅里亚姆三元研究模式的补充和修订（1987:477），则表现出民族音乐学对历时研究的重新认识和肯定。赖斯的三元模式，提倡民族音乐学应从历史的建构（historical construction）、社会的维系（social maintenance）以及个人的创造和经验（individual creation and experience）三个方面展开研究。这里，赖斯将历史问题列为民族音乐学考察的一个重要因素。

在我看来，赖斯的研究模式与梅氏的研究模式并不矛盾，而是对梅氏模式的丰富和发展。具体而言，梅氏模式的每一项，均可包含赖斯模式的三个方面。比如，梅氏所谓音乐概念，即可贯穿历史、社会和个人三者。换言之，音乐概念的内涵，是在一定历史条件下形成并伴随着历史的发展而发生变化，同时，它也与特定的社会和个人相联系。音乐的行为和声音，亦当如此。

2003年，赖斯又撰文论述音乐体验和音乐民族志的三维研

究方法——时间（time）、地点（place）和音乐隐喻(musical metaphor,Rice 2003)。赖斯研究方法的主要意图,是将民族音乐学研究对象纳入时空框架中进行历时性比较研究,并探寻研究对象在时空范围发展的过程、变迁及其意义(亦即音乐隐喻)。格尔兹(Clifford Geertz)在《地方知识》(*Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*)一书中提出,解读文化或人的行为应从时间、空间和意义(temporal-spatial-significance)的三维模式中去研究(1983)。由此可见,赖斯的研究方法,当是受到格尔兹的影响。

民族音乐学在研究"他者"(others)尤其是无文字或无书写传统的社会及其音乐文化时,由于一些客观原因(如语言障碍),对历史问题可能会予以回避或望而却步。应该认识到,无论古代社会抑或现代社会,均存在无文字记载的音乐文化,但它并不意味着这些社会文化就没有自身发展的历史。即使是无文字社会,也有音乐文化物质资料的存留和所谓"口头传统"(oral tradition),其社会发展绝非凝固不变。因此,民族音乐学研究不能隔断这些文化的历史。目前之所以有"历史民族音乐学"(historical ethnomusicology)的提法,正表明民族音乐学对历史研究的强调和重视(Widdess 1992)。

勿庸置疑,音乐考古学研究当然应该重视历史的建构,即应将音乐考古材料置于历史发展的进程之中,进行历时性考察,以了解古代人类音乐文化发展的演变过程。威第斯(Richard Widdess)认为,每一种音乐如同每个社会,是持续历史过程的暂时结果。过程对表演者而言可以是重要的,也可以是不重要的,但对局外观察者却是十分重要的(1992: 219)。这一见解同样适用于音乐考古学研究。从另一方面看,音乐考古学对某一地区古代音乐文化的研究,当会为民族音乐学研究相同地区的传统音乐提供历史依据和参考,从而发挥学科间的互动作用。

音乐考古学研究的对象，有相当长的时间范围(如新石器时代至商代之前)涉及无文字或缺乏文字记载的社会历史。以中国殷商时期音乐研究为例，虽然缺少当时的音乐文献记载，但音乐考古学对殷商音乐的研究却不可须臾脱离历时性考察。它所进行的历时性考察，主要还是依靠当时人类遗留的音乐文化物质资料。

(二)共时研究

在考察者与被考察者具有可交互式对话的便利条件下，共时性研究始终是民族音乐学的强项。共时性研究在考察某一音乐事物的同时，也考察与音乐并存的诸种文化要素及其联系，它不是局限于音乐本身，而是将音乐与当时当地的社会文化做广泛的联系(即赖斯所谓"社会的维系")，从而认识和理解音乐文化在特定社会中的作用和意义。

音乐考古学应吸纳民族音乐学共时研究的优长，不仅将音乐考古材料融入历史发展的长河中去观察，而且将其置身于横向的空间维度去探索与之相关的社会文化。这样纵横交织起来，古代音乐文化的图景才可能得以较为全面的构建。从这个意义上看，音乐考古学确是一门时间和空间的学科。

历时研究与共时研究应该相互结合，而不宜偏执一方。在进行历时研究的同时，可以援引共时研究方法，力图将音乐历史的发展进程情景化，而不是机械地考证或考据；在从事共时研究的时候，也应当运用历时研究方法，以寻绎出音乐文化的来龙去脉。奎莱士 (Regula Qureshi) 所谓人类学化的历史(anthropologized history)与历史化的人类学(historicized anthropology)(1995: 331)，当为历时研究与共时研究相互结合的代名词，这表明二者确是不可偏废的。

五、乐器学研究与民族志类比

(一)乐器学研究

民族音乐学的乐器学概念比较宽泛,它将一切能够发声的器具皆包含于乐器学研究的范畴(Dournon 1992:247)。西方音乐考古学对出土乐器的研究,即持与民族音乐学相同的广义乐器概念;中国音乐考古学里面的古乐器研究则倾向于狭义的乐器概念,即必须判明乐器确实应用于音乐演奏。不过,有时乐器还兼具其它功用,如一些生产或生活用具(如壶、缶之类)、人体或动物装饰用品(如佩饰铃)等,可能在某些情况下用作乐器,之后又回到它的日常用途当中。这些器物,如果有直接证据表明其被用作乐器,当然应该予以研究。

比较音乐学和民族音乐学的乐器学研究(如乐器分类法),对中国音乐考古学研究仍有一定参考价值。中国先秦时期的"八音"乐器分类方法,按乐器的制作材料分为金、石、土、木、丝、革、匏、竹等八个类别[5]。这种分类方法既有一定的便利之处,也存在相当的局限。目前在中国多数博物馆的分类陈列体系当中,仍沿用按器物制作材料的分类方式,如将乐器编钟与一般青铜器(如礼器)归为一类。但是,博物馆的乐器陈列分类,与乐器学的分类各有不同的方法。从乐器学角度看,如果按制作材料分类,则会出现不同演奏方法、不同性能的乐器混为同类的现象。这违背了分类标准的唯一性原则,使分类建立在不同的层级标准之上,从而使分类的子项与母项发生冲突。如铜器类的编钟与铜制的律管,石器类的编磬与石制的排箫,虽然分别由同类材料制造,但在演奏方式、乐器性能上则具有质的不同,将其合并为一类,实有抵捂。又如土类的陶埙与骨制的埙,虽说均为吹管乐器,但制作材料又各不相同,而"八音"中恰恰缺乏骨类,这势必造成分类的混乱。如果参照霍恩博斯特尔(Erich von Hornbostel)和萨克斯(Curt

Sachs)的乐器分类体系，将出土乐器按其物理振动方式统归为体鸣乐器、膜鸣乐器、气鸣乐器和弦鸣乐器四个门类之下(Hornbostel, Sachs 1992[1914])，再结合各种出土乐器的具体形制进行子类划分，则上述矛盾现象有可能得到基本解决。

民族音乐学的乐器分类研究，在霍恩博斯特尔和萨克斯分类体系基础上，并不试图建立放之四海而皆准的分类体系，而是以乐器存在的文化背景为基础，以文化局内人的眼光对乐器进行分类。如卡塔米(Margaret Kartomi)对印尼苏门答腊岛不同社群乐器的分类，即结合当地文化的表演实践、宗教信仰等进行划分。当然，她的分类不仅是乐器本身，而且还包括乐器组合，乐队构成乃至乐种等(1990)。这种以局内人立场进行乐器分类的方法固然照顾到了文化的特性，但以之对考古发现的乐器进行分类，则难以径直加以借用。因为研究者无法真切了解古人如何对乐器进行分类，所谓“八音”也只是见于载籍的一种分类方法，当时是否存在地区、民族和诸侯国间的差异，也未可知。况且，作为理论研究，其局限性已如上述。因此，比较可行的方法是，先对出土乐器进行形制研究，探索不同乐器品种自身的发展演变规律，再据以寻找相对统一的分类标准，力求达到历史与逻辑的统一。从此而看，乐器分类应是一个认识、分析、理解、再认识的循环发展过程，只有经过反复研究，分类才可能接近完善。

民族音乐学之乐器学除注意研究乐器的结构和物理声学特性外，还重视研究乐器的精神内涵，其中尤以后者最能使音乐考古学引为借鉴。例如，胡德(Mantle Hood)曾创用乐器的几何图形分类法，并勾画出乐器学应从形制、结构、奏法以及乐器与经济、文化、仪式、象征、性别等的关系进行全方位研究的多维乐器图(organogram)(1971:155)。不过，由于他的图形分类法过于繁杂且不实用，所以未能被学界所采用。戴维(Sue Carole Devale)认为，乐器学应是借助乐器这一音乐文化的物化形态，来研究人类

社会及其文化。在研究乐器物理性状的同时，也需关注乐器的使用者和乐器的象征意义(1990:23-27)。派克(Dorothy Packer)以认知音乐考古学(Cognitive Archaeomusicology)的方法，对公牛里拉(bull-lyre)进行个案研究，其目的在于探知乐器的精神内涵和象征意义(2000)[6]。罗泰(Lothar Von Falkenhausen)对中国青铜时代编钟的研究，则关注其在特定历史环境中的社会和政治意义(1993)。张光直(Chang Kwang-chih)对青铜礼乐器花纹的解释，联系到中国古代的信仰体系(1988)。俞伟超认为，巫术信仰是商周文化的核心，青铜礼乐器既要适应，又要体现出这种信仰(2002a:198)。曹本冶则提出仪式音乐研究的理论模式，即应从信仰(概念、认知)、仪式行为、仪式音声这三个相互依存的方面进行综合考察(2003:13-14)。这一理论模式，当有助于研究商周乐器的祭祀功能。

(二)民族志类比

民族志类比是以现代民族(主要为非工业民族)的物质文化资料与考古发现的古代物质文化资料进行比较，以假设方式求得对古代文化现象及其行为方式的合理或近似解释，这种方法被运用于民族考古学(Ethnoarchaeology)之中。

希克曼(Ellen Hickmann)认为，音乐考古学"试图在同一地理区域的当代社会音乐生活中揭示出依然存在的古代音乐文化的风格和痕迹"(1986:130)。在此，希克曼将音乐考古发现与现今社会相联系，但限定为"同一地理区域"。

奥尔森(Dale Olsen)在研究南美地区考古发现的乐器时，主要运用民族志类比的方法，并将这一方法列入他的音乐考古学研究模式之中。此外，他还强调演奏体验，即学习演奏复制或仿制的出土乐器，以帮助理解乐器的性能和演奏方式(2002)。

民族音乐学的实地考察和记录，常能提供民族志类比的第一

手资料,目前的问题是,民族志类比能否普遍应用于音乐考古学研究之中。我认为,任何现代民族,即使是生产力或生产方式较为原始的民族,都处于不断的发展变化之中,它与古代并不能等同,即二者不属于并行关系。音乐文化的发展虽然存在一定的连续性,但文化传承却并非一成不变、永远保持原汁原味。以中国出土的距今两三千年的编钟而论,很难将之与当今某个民族(民间)的某种音乐文化联系起来。即使是同属编钟出土地的音乐文化,也不可视为编钟音乐传统的直接延续。因此,音乐考古学在运用民族志类比方法时必须十分小心,否则,无条件的任意类比将是十分危险的。

综上所述,民族音乐学与音乐考古学在学科来源和学科构成上具有一定的交缘关系,它们的研究对象虽然存在时间维度上的“近”、“远”两极差异,但在探索人类音乐文化及其发展规律的总体方向上却是一致的。民族音乐学与音乐考古学都重视实地考察,前者的“局内”、“局外”观点,对后者当可产生一定的影响。民族音乐学关于音乐文化的理论阐述、共时性研究方法以及乐器学研究等,对音乐考古学研究都具有一定的借鉴意义。音乐考古学的历时性研究,则能为民族音乐学研究提供历史依据和参考。

商周乐器的音乐考古学研究,应以音乐考古材料为主要研究对象,以考古学文化为基础,以音乐文化研究为方向,运用历时研究与共时研究相结合的方法,谨慎而有限地运用民族志类比。这就是我目前考虑的音乐考古学研究的新思路。

---

[1]在中国大陆,黄氏较早提出并论及“民族音乐形态学”,其主旨在于研究民族音乐的音律、调式、旋法等结构体系,与民族音乐学的音乐分析约略相仿。按此处黄文用“型态”而非“形态”。目前中国学术界一般采用后者,如赵宋光《对民族音乐形态学的构想》一文即其实例(1982)。不过,型、形二字在汉语中可以通用,然作为词组应用,“形

态"为通例,"型态"则十分罕见。

[2]奥尔森的研究模式是,音乐考古学需要运用音乐知识以及历史学、图像学和民族志类比方法(2002:23)。从其论著来看,其研究模式的核心是民族志类比方法的应用。

[3]20世纪80年代,隶属于ICTM的国际音乐考古学研究会成立,由德国学者希克曼(Ellen Hickmann)担任主席。在她的主持下,该研究会共举办了九次国际学术会议。2003年,国际音乐考古学研究会进行了改组,目前总部设在美国加州大学洛杉机校区(UCLA),联系人是该大学科特森(Cotsen)考古研究所副所长桑切斯(Julia Sanchez)。音乐考古学作为一门学科被中国学者正式提出,也在20世纪80年代。1980年,中国艺术研究院研究生部最早在其硕士研究生招生目录中登录该研究方向,指导教授为李纯一。

[4]1950年,Jaap Kunst在其专著*Musicologica*的副标题中首用民族音乐学一词(见*Musicologica: A Study of the Nature of Ethno-musicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities.* Amsterdam: 1950)。

[5]《周礼·春官·大师》:"皆播之以八音:金、石、土、革、丝、木、匏、竹"。(《十三经注疏》本1980:795)

[6]此文系派克于2000年4月8日在哈佛大学召开的美国音乐学协会春季研讨会上宣读的参会论文,承作者通过电子邮件将该文发送与我,谨此志谢。

第三章

商周乐器的种类、分布与音乐文化之分区

第一节

商周乐器的种类

一、殷商乐器种类

据目前考古材料，殷商乐器有体鸣乐器、膜鸣乐器和气鸣乐器三个种类，而弦鸣乐器则迄未发现[1]。

在体鸣乐器当中，有青铜材料制作的钟体（弯曲板体）击奏乐器，计有铃、庸、镛、镈四种，其中铜庸为编组旋律乐器（即编庸），其余则均为单件应用的节奏乐器。体鸣乐器还有通体铜制的桶体击奏乐器鼓和石制板体击奏乐器磬，石磬又分为特磬（单件节奏乐器）和编磬（编组旋律乐器）两种[2]。

膜鸣乐器和气鸣乐器所出品种不多，前者有木框皮鼓，后者有吹管乐器骨笛和埙。

目前看来，这三个种类的乐器在考古发现的数量和品种上都不均衡。其中体鸣乐器品种相对较多，它们都是由青铜或岩石这两种坚固材料制成，因而比较容易在墓葬环境中保存下来。气鸣乐器则仅发现有骨笛和埙（有陶、石、骨三种材料的制品），这与其制作材料较具入葬后的耐久性有关。骨料取材于动物，自然较具硬度。陶埙虽为土制，但经较高火候的烧制，器体也已变得较为坚实。膜鸣鼓为木质与皮质的复合结构，其材料十分易朽，因此殷商木鼓发现很少。

《诗经·商颂·那》有"鞉鼓渊渊，嘒嘒管声"(《十三经注疏》本1980:620)的描述，说明商代已有吹奏乐器"管"。从中国古代乐器的发展历史观察，新石器时代早期，人类即发明吹管乐器骨笛，如河南舞阳贾湖所出即其实例（张居中 1999）。自新石器时代至殷商这一漫长时期，吹管乐器的发展应该不会中断，因而商代除骨笛和埙以外，当有产生其它吹管乐器的可能，如利用天然的竹管制成的吹管乐器。但是，殷商时代距今已三千多年，可以设想，那时的竹管乐器在长久埋入地下之后，恐已腐朽难辨。1997 年，河南鹿邑太清宫长子口墓出土有骨箫（排箫），墓主为周初的殷旧贵族（河南省文物考古研究所等 2000）。由此可以推知，至晚在商末，吹管乐器的品种已经有所增益。

出土乐器在品种和数量上的不均衡性，除乐器制造材料自身的原因外，恐怕还与历代盗掘活动猖獗有关。目前虽然发掘商代墓葬累千，但多数大、中型墓葬严重被盗，乐器自然也不能幸免。因此，现有的乐器品种，只是反映了殷商乐器的组成部分，而不是它的全貌。

对于商代是否有弦乐器的问题，罗振玉和郭沫若曾有过一些议论。罗氏认为，甲骨文"乐"([illegible])字，"从丝附木上，琴瑟之象也。或增'θ'以象调弦之器，犹今琵琶、阮咸者之有拨矣。"(1927:40)[3]郭沫若信从罗说，并加以推阐，认为"乐字之本为琴，乃引申而为音乐之乐与和乐之乐也。引申之义行而本义转废，后人只知有音乐和乐之乐，而不知有琴弦之象。"(1976:92)二人的解说都是出于

文字学的推论，目前尚未得到普遍认可[4]。因此，商代是否确有弦乐器的存在，恐怕还需耐心等待考古发现来加以证实。

二、西周乐器种类

据迄今考古发现，西周乐器只有体鸣乐器和气鸣乐器两类，比殷商时期少了一种膜鸣乐器，而弦鸣乐器则依然没有在考古发掘中见到。

在乐器品种方面，西周的体鸣乐器有青铜制造的庸、镛、镈、甬钟、钲、铎、钮钟、铃和石制的磬等九种，而气鸣乐器则有骨笛、铜角、埙和骨箫等四种。其中击奏乐器庸、镛、镈、磬和吹奏乐器笛、埙等都是殷商乐器品种的延续和发展，而甬钟、钮钟、钲、铎、铜角和骨箫则是西周时期新出现的乐器品种。

从《诗经》的相关记述看，西周乐器当比目前考古发现的品种要多一些，其例如下：

> 鼓钟伐鼛，淮有三洲，忧心且妯。
> 淑人君子，其德不犹。
> 鼓钟钦钦，鼓瑟鼓琴，笙磬同音。
> 以雅以南，以籥不僭。（《诗经·小雅·鼓钟》，《十三经注疏》本1980:466-467）
> 虡业维枞，贲鼓维镛。
> 於论鼓钟，於乐辟廱。
> 於论鼓钟，於乐辟廱。
> 鼍鼓逢逢，矇瞍奏公。（《诗经·大雅·灵台》，同上:525）
> 伯氏吹埙，仲氏吹篪。（《诗经·小雅·何人斯》，同上:455）

由上引文献，可知西周时期应该还有膜鸣乐器鼓（包括鼛、贲鼓、鼍鼓），气鸣乐器笙、篪，弦鸣乐器琴、瑟以及用于编悬钟、磬、鼓的架子——簨虡。

目前考古发现的西周乐器，缺少文献记载的弦乐器和鼓类乐器，之所以如此，可能与西周时期的墓葬发掘较少有关。周王级的墓葬目前尚未发掘，已经发掘的一些中等规模的墓葬多遭盗掘和破坏，加之埋藏条件、环境以及乐器制造材料等方面的原因，致使保存至今的西周乐器品种还是比较有限。

西周青铜乐器大多出于窖藏，这是一个十分明显的特点。郭沫若指出，西周青铜器埋入窖藏的原因是幽王灭国，周室为避战乱而东迁所致。上自周王，下至王室贵族的重器多在此时仓皇埋入地下，“因此，纷纷窖藏重器东逃的贵族们始终没有再回去开窖的机会，而留着让我们来发掘了。”(1963：5-6)西周窖藏铜器的埋藏地点都是位于周人居址附近或其周围，窖藏的修建一般较为简单，铜器放置较乱，且多寡不一。而窖藏品自然都是珍宝之器，青铜礼乐器作为重中之重，当然会在窖藏中常见。相比之下，其它材料制作的乐器就不会优先储藏于窖穴之中，石磬及竹、木制乐器在窖藏中迄未发现，其原因可能即缘于此。

先秦文献关于琴、瑟的描述不乏其例，例如：

> 我有嘉宾，鼓瑟吹笙。
>
> 吹笙鼓簧，承筐是将。……
>
> 我有嘉宾，鼓瑟鼓琴。(《诗经·小雅·鹿鸣》，《十三经注疏》本 1980：405-406)
>
> 窈窕淑女，琴瑟友之。(《诗经·周南·关雎》，同上：274)

这些记载都是东周之前的作品(程俊英 1985：1、287)，可见弦乐器的出现确实不会太晚。目前发现春秋时期的弹弦乐器瑟有数具，如湖北当阳赵巷 4 号墓所出 2 件便为其例(宜昌地区博物馆 1990)。春秋时期的瑟，其制作并非初始形态，在此之前当有一个发生和发展的历史过程。春秋去西周并不很远，因此，西周时期应该会有弦乐器的存在。是否也由于弦乐器的制作材料易朽，埋入墓葬后不易保存下来，也未可知。

第二节

商周乐器的地理分布

一、黄河流域及其以北地区

黄河流域的商代乐器发现于上游的青海和中下游的陕西、山西、内蒙、河南、山东等六省区，在黄河以北的河北、辽宁两省，也有商代乐器的考古发现[5]。

关于殷商考古的分期断代，根据“夏商周断代工程”[6]最新研究成果，殷商文化可分为早晚（前后）两个时期，即商代早期的二里岗文化和商代晚期的殷墟文化。二里头文化一至四期的历史归属均为夏文化范畴（夏商周断代工程专家组 2000a、2000b）。在此之前，对于二里头文化的性质曾有一些不同的认识，总起来看是兼跨夏商两代或全夏全商。目前“夏商周断代工程”所推定的“三代”年表，虽然在有些王年数据方面尚存争议，但二里头文化属于夏文化这一结论，已经得到中国学术界的普遍认可。因此，本书在对商代乐器进行分期时，即采用这一最新研究成果，不再将二里头文化乐器纳入商文化之列来讨论。

商代早期，乐器主要发现于二里岗文化的分布地河南郑州地区，少量发现于河北南部和陕西关中东部。此外，在夏家店下层文化分布的辽宁西部和内蒙东南部，也发现有相当于商代早期的乐器。

商代晚期的殷墟文化，乐器的发现地以河南安阳殷墟最为集中，旁及邻近的豫北和山东一带。此外，在山西中南部和晋陕高原一带的商文化还发现有一些商代晚期乐器，在青海地区则发现有卡约文化乐器，时代约当商代晚期。

殷墟文化分为四期，一、二期为殷墟早期或前期，三、四期为殷墟晚期或后期。据“夏商周断代工程”对殷墟文化四期的测年研

究(江林昌 2001:130),其结果为:

殷墟文化一期　　公元前 1260—公元前 1235 年
殷墟文化二期　　公元前 1230—公元前 1120 年
殷墟文化三期　　公元前 1150—公元前 1080 年
殷墟文化四期　　公元前 1097—公元前 1050 年

目前殷墟文化二至四期的乐器呈序列发现,但殷墟一期乐器尚未见到确实的材料发表。

黄河流域的西周乐器基本都是发现于中下游地区, 在陕西、河南、山西、山东四省均有出土,其中又以地处中原的秦、晋、豫三省出土数量最多。从山东胶东半岛一带的考古发现看(山东省烟台地区文物管理委员会 1983;郑同修、隋裕仁 1995),西周乐器的分布范围已达东海之滨。此外,在青海地区还发现有诺木洪文化乐器,时代相当于西周时期。

关于西周乐器的分期, 本书参照陈梦家对西周青铜器的分期,将其划分为早、中、晚三期(2004)[7],即:

西周早期——武、成、康、昭,共历四王世。
西周中期——穆、恭、懿、孝、夷,共历五王世。
西周晚期——厉、共和、宣、幽,共历三王世。

西周诸王的在位年数,本书暂依"夏商周断代工程"最新研究成果(夏商周断代工程专家组 2000a:36-37,88),具体为:

武王　　公元前 1046—公元前 1043 年
成王　　公元前 1042—公元前 1021 年
康王　　公元前 1020—公元前 996 年
昭王　　公元前 995—公元前 977 年
穆王　　公元前 976—公元前 922 年
恭王　　公元前 922—公元前 900 年
懿王　　公元前 899—公元前 892 年

孝王　公元前 891—公元前 886 年
夷王　公元前 885—公元前 878 年
厉王　公元前 877—公元前 841 年
共和　公元前 841—公元前 828 年
宣王　公元前 827—公元前 782 年
幽王　公元前 781—公元前 771 年

二、长江流域地区

长江流域地区的殷商乐器发现于上游的四川省，中游的湖北、湖南、江西三省以及下游的安徽、江苏、浙江和福建四省，其中又以湖南和江西两省发现殷商乐器较多，且相对较为集中。

长江流域地区出土的殷商乐器基本都属商代晚期，即相当于殷墟文化时期，而商代早期（相当于二里岗文化时期）的乐器目前在该地区尚存缺环。

长江上游商代乐器目前仅在四川成都平原地区有所发现，以四川广汉三星堆二号祭祀坑出土的乐器铜铃为代表（四川省文物考古研究所 1999）。

长江中下游商代乐器主要发现于湖北、湖南、江西、安徽、江苏、浙江和福建七省。从出土乐器的地理分布看，这七个省大体连成一片，并且从北向南，可分为三个条块，即：鄂、湘块，徽、赣块和江、浙、闽块。其中鄂、湘、赣三省又相互毗邻，略呈三角状地理分布；而江、浙、闽三省则略呈半环状分布。

西周时期的乐器，在长江中下游地区的湖北、湖南、江西、广东、广西、江苏、浙江、安徽和福建等九省均有发现。九省之间在地缘上相互都有部分邻接，商周时期的古越族即活动于这一广阔的区域范围。从时空对应关系看，自商至周，乐器分布似呈渐南渐晚的发展趋势。

除两广地区以外，长江流域的西周乐器应是商代乐器在相同地域的延续和发展。与长江中下游出土商代乐器情况相比，西周乐器的分布地域有所扩展，即乐器的出土地点已经抵达岭南两广地区。

综观黄河和长江“两河”流域商周两代乐器的发现情况，可以看出乐器的出土地域有部分重合，即有些商代和西周乐器发现于相同的地理范围。总体而看，西周乐器在黄河流域地区的发现比商代有所缩减，即北方的辽宁和内蒙地区不再续有西周乐器发现，而随着西周政治中心西移至陕西地区，乐器的集中地在西周时期也随之转移。长江流域地区西周乐器不仅与殷商时期乐器发现地重合，而且向东南方向扩张，“两河”音乐文化的发展形成分庭抗礼局面（图 1）。

图 1　中国出土商周乐器地理分布示意图



◆表示商代乐器　●表示西周乐器

第三节

商周音乐文化之分区

商周时期的音乐资料，除了考古发现的乐器和相关的音乐遗存（涉及音乐事物的古文字和图像资料）之外，文献记载非常有限，而当时的乐谱实物迄今也未发现。在这种缺乏音乐文本及其历史记载的情况下，出土乐器就具有十分重要的意义。乐器虽然并不能代表音乐文化的全部，但它是音乐作品音响传达的工具，是音乐文化的重要组成部分。对于考古发现的商周乐器，我们仍然可以从中了解部分音乐文化信息，如乐器的制造和音响性能、乐器所反映的物质文化和精神文化内涵等。

勿庸置疑，各地出土的乐器并非混然无别，而是既存在一定的共性特征，又反映出各自的音乐文化特点以及不同地区音乐文化之间的相互关系和区别。为了探讨不同地区出土乐器所反映的音乐文化特点以及各地区音乐文化之间的互动关系，就需要对现知乐器的地理分布做进一步的音乐文化区域划分，为研究商周音乐文化的多元结构提供前提条件。

一、分区原则

以上所述商周乐器的地理分布情况，是按照商周两代，就中国“两河”（黄河和长江）流域地区及其考古学文化来分别加以概述的。如果将商周乐器的发现和分布情况加以综合考察，当可从全局角度对商周音乐文化的空间布局进行区域划分。

从商周音乐考古发现可以判定，有乐器出土的地方一定会有

音乐文化的存在和发展。但是，由于目前考古发掘工作的不平衡性，没有乐器发现的地区却不能就此断定它们在音乐文化方面处于空白状态。因此，目前我们只能根据现有的音乐考古发现，对商周时期的音乐文化进行有限的分区探索。

我认为，对于商周音乐文化的分区，应该遵循一定的原则。商周乐器的考古发现隶属于特定的考古学文化，而考古学文化是有地区特点和差别的。音乐文化的分区研究，不能与考古学文化相互脱节甚至相互背离，而应与考古学文化的区、系、类型划分从整体上保持一致。同时，还需兼顾商周乐器的具体发现情况以及出土乐器所反映的音乐文化共性，以体现出音乐文化分区的客观性，这样才可能接近历史实际。

苏秉琦是中国考古学文化区、系、类型理论的首创者。他将中国新石器时代的考古学文化概括为六大区系，即：以燕山南北长城地带为重心的北方；以山东为中心的东方；以关中（陕西）、晋南、豫西为中心的中原；以环太湖为中心的东南部；以环洞庭湖与四川盆地为中心的西南部；以鄱阳湖——珠江三角洲一线为中轴的南方（1999：35-37）。

苏秉琦对这六大区系的划分做有具体的说明，他写道：

> 六大区并不是简单的地理划分，主要着眼于其间各有自己的文化渊源、特征和发展道路。这又集中体现于每一大区系中范围不大的历史发展中心区域。它与各区系内其他分支，即“类型”之间，又有着发展的不平衡性，同时各大区系间也还会存在一些文化交汇的连接带。各大区系不仅各有渊源、各具特点和各有自己的发展道路，而且区系间的关系也是相互影响的。中原地区是六大区系之一，中原影响各地，各地也影响中原。这同以往在中华大一统观念指导下形成的黄河流域是中华民族的摇篮，中国民族文化先从这里发展起来，然后向四周扩展，其他地区的文化比较落后，只是在中原地区影响下才得以发展的观点有所不同，从而

对于在历史考古界根深蒂固的中原中心、汉族中心、王朝中心的传统观念提出了挑战。(苏秉琦 1999:38-40)

苏氏关于考古学文化六大区系的划分，最早于1981年提出[8]。虽然他的区系划分主要是针对新石器时代考古学文化而言,但对于商周文化的区域划分仍然具有指导意义。中国考古学界对商周文化或商周青铜文化的分区研究,基本都是在此六大区系框架的基础上而进行的具体划分。下面试举较具代表性的四例,以见其详。

宋新潮将殷商文化分为中原文化区、北方与西北各文化区和南方长江流域各文化区三个大的区域，每一区域又进一步细分。如中原文化区又分商文化中心区和商文化亚区。商文化中心区以偃师商城、郑州商城和安阳殷墟为中心,这一地带恰好形成一个三角形。商文化亚区包括四个,即湖北盘龙城商文化、陕西渭水流域商文化、北方地区商文化(以藁城台西商代遗址为代表)以及商文化在东方的发展(以山东大辛、苏埠屯和前掌大商代遗址和墓葬为代表)。北方与西北各文化区包括燕山南北文化区、晋陕高原文化区、甘青地区的青铜文化和胶东半岛文化区。长江流域文化区包括长江中游文化区、长江下游文化区和四川盆地文化区(1991)。简而言之,他的分区如胡厚宣在宋著《序》中所指出,是“把殷商时期的考古学文化分为三个不同层次,即商文化中心区、商文化亚区和商文化影响区。”(宋新潮 1991:2)宋新潮的分区基本统领于苏秉琦分区的框架之内,所不同的是,根据时代和王朝的变迁,中原文化区的范围已经扩展至豫北一带。但是,宋著所谓中原的地理概念显得有些宽泛,如他将湖北、山东等地的商文化也并入中原文化来论列,目前已经不再为多数学者所采纳。另外,他补充了苏氏分区中所缺的西北文化区,又将苏氏分区中东方文化区所属的胶东半岛一带归属于北方文化区。

李学勤将商周青铜文化划分为七个文化圈,即中心文化圈、西

北文化圈、北方文化圈、东方文化圈、东南文化圈、南方文化圈和西南文化圈(1997b:318-325)。这里,李学勤采用了苏氏的方位分区法,增补了西北文化圈,其总体分区仍在苏氏的框架之内。所不同的是,他将商周王朝所在地的中原称之为中心文化圈,又将东北地区、晋中南和晋陕高原一带的考古学文化划归北方文化圈。

李伯谦在研究中国青铜文化的发展阶段及其文化系统时,将商代早期(公元前16世纪—公元前13世纪)分为中原文化区、北方文化区、甘青文化区、巴蜀文化区、长江中游文化区和长江下游文化区。商代后期至西周前期(公元前13世纪—公元前10世纪中叶),前六个文化区与商前期完全相同,另增加东南与华南文化区、东北文化区、新疆文化区和西南文化区(1998:1-13)。李伯谦的分区在苏氏分区的基础上,将商代早期与后期分别开来,另细分出华南和新疆文化区。不过,他的分区间以方位、省区或族属,在地域上有所重叠,似乎显得有些标准不一。

俞伟超将夏、商、周青铜文化分为九大文化区,即:伊洛地区的夏文化集团,渤海湾地区的东夷集团,黄河中游太行山以东的商文化集团,内蒙古西部至陕北、山西中部至雁北、冀北的北狄集团,泾渭流域的先周——周文化集团,甘青地区的羌戎集团,长江中游的苗蛮集团,东南至南海之滨的百越集团,长江三峡至成都平原的巴蜀集团(2002a:124-137)。这里,俞伟超以族属作为划分文化区的标准,但实际上族属活动的地理范围同时也是地域的概念。其中夏、商、周既是三个族,又是三个王朝,其主要活动范围仍在中原。因此,从整体上看,他的分区依然可以纳入苏氏的分区框架之中。

为醒目计,兹将上述五位学者的考古学文化分区情况列于下表(表1)。

表1 考古学文化分区情况比较表

序号 / 分区 / 学者	苏秉琦	宋新潮	李学勤	李伯谦	俞伟超
1	以燕山南北长城地带为重心的北方	北方文化区（燕山南北、晋陕高原、胶东半岛）	北方文化圈（东北、晋陕高原）	北方文化区 东北文化区	北狄集团（内蒙西部至陕北，山西中部至雁北、冀北）
2	以山东为中心的东方		东方文化圈（山东一带）		东夷集团（渤海湾地区）
3	以关中（陕西）、晋南、豫西为中心的中原	中原文化区（河南、陕西、河北、山东商文化）	中心文化圈（黄河中游及其附近）	中原文化区	夏、商、周文化集团（伊洛地区、黄河中游太行山以东、泾渭流域）
4	以环太湖为中心的东南	长江下游文化区	东南文化圈（长江下游、东南地区）	长江下游文化区 东南文化区	百越集团（东南至南海之滨）
5	以环洞庭湖与四川盆地为中心的西南	四川盆地文化区	西南文化圈	巴蜀文化区／西南文化区	巴蜀集团（长江三峡至成都平原）
6	以鄱阳湖至珠江三角洲一线为中轴的南方	长江中游文化区	南方文化圈（长江中游以南）	长江中游文化区 华南文化区	苗蛮集团（长江中游）
7		西北文化区（甘青地区）	西北文化圈	甘青文化区／新疆文化区	羌戎集团（甘青地区）

应予指出，上述学者对商周文化的分区，并非运用早期人类学所提出的文化圈(culture circle)和文化区(culture area)的理论概念[9]，而是基于考古学文化的地理分布，依照各考古学文化的物质资料及其表现出的文化渊源、传统和共性，从省区、方位或族属的角度或层面来划分。

音乐学者对当今中国音乐文化的区域划分，也将古代文化作为分区的背景依据之一。如乔建中在进行中国音乐文化分区研究时，即将地理因素、古代文化以及方言、方音等作为对音乐文化区划的形成发生影响的主要方面。他结合新石器时代考古学文化和历史时代各诸侯国文化的分布，从而为当今中国音乐文化的分区寻找古代文化传统的根基。他指出，"无论是划分汉族音乐，还是论述少数民族音乐，诸区的划分方法乃至'区界'，大体上是同地理、语言、古代文化区相叠合的。这不是一种偶然，更不是人为的附会，而是数千年中国文化的积累、发展的必然结果。"(1998b:302)后来，乔建中对中国音乐学文化区、系、类型研究的设想，则是直接受到苏秉琦考古学文化区、系、类型理论的影响。他指出：

> 今天中国传统音乐文化的分布情形，中国传统音乐的民族特色和地域特征，很可能在某种程度上反映了中国古代文化的分布和区域性。因为说到底，地下的遗物、遗迹本来也都在"地上"，它们的发生、形成也都离不开特定的民族或地域环境。既然苏秉琦先生的"考古学文化区系类型"理论已经得到了考古学界的普遍称道，那么，是否可以说，在音乐学领域，实际上也存在着一个未被学术界认识或被揭示的"区系类型"系统呢？本人的答案是肯定无疑的，只可能是因为研究对象的差异，或音乐学研究还未进入这一阶段而已。(乔建中 2002:98)

诚然，这确非偶然巧合，而是音乐文化在历史传承中具有较强稳定性的体现。乔建中的探讨还说明一个问题，即考古学或音乐考古学对古代(音乐)文化的分区研究，可以为当今中国传统音

乐文化的区域划分提供历史参照和依据。

二、分区结果

应该认识到，商周音乐考古发现与商周考古学文化的空间布局并不能完全重合。换言之，目前的考古发现并不能证明所有的考古学文化都必然包含有出土乐器。因此，就整体而言，音乐文化与考古学文化尚不能完全形成一对一的并行或对等关系。

还需看到，上述学者对商周文化的分区并无十分统一的标准，而是互有交错。从商周乐器的考古发现观察，音乐文化的分布并不以中国的省区划分为界标，而通常是一个省的若干地方或几个省的相接部分具有相同或相似的音乐文化发展面貌。因此，对商周音乐文化的分区，并不能完全照搬当今中国的自然地理区划。在我看来，以族属划分文化区当然是一种比较理想的方法，但商周时期的民族源流和分布十分复杂，其与考古学文化的对应关系目前尚有许多不确定性和未知因素，以之用于商周音乐文化的分区，现在恐怕还不具备成熟的条件。

我认为，李学勤的分区在苏秉琦分区的基础上，结合商周时期考古发现的实际情况，统一于各区所处方位。这种以方位划分文化区的方法，既从考古学文化的实际分布出发，又注意到商周王朝政治疆域及其统辖范围的特点，在宏观上具备较强的概括性，在微观上也为今后不断累积的考古材料留下进一步细分的余地，因此可以作为商周音乐文化分区的参照。

根据以上考虑，本书从现有考古材料出发，按照商周乐器所属的考古学文化，同样将分区统一于出土乐器所处之方位，将商周音乐文化初步划分为如下七个区域：

（一）中原音乐文化区。河南和陕西两省为该音乐文化区的中

心腹地，旁及河北南部商文化（如藁城台西遗址）、山西南部西周时期的晋文化（如晋侯墓地）以及虢、应、杨、魏、卫、长等国的音乐文化遗存。

（二）西北音乐文化区。目前仅限于青海地区的卡约文化和诺木洪文化所出乐器资料。

（三）北方音乐文化区。可分为东北和北方两个亚区。前者如夏家店下层文化分布的辽西和内蒙东南部出土乐器，后者如晋中南和晋陕高原一带的商文化乐器。

（四）东方音乐文化区。指山东一带的商周音乐文化。

（五）西南音乐文化区。目前仅限于四川成都平原地区，如三星堆所出商代乐器即是。

（六）南方音乐文化区。指长江中游及其以南地区，包括鄂、湘、赣、桂、粤五省区。

（七）东南音乐文化区。指长江下游地区，包括江、浙、徽、闽四省。

上列七个音乐文化区，属于黄河流域及其以北地区的有中原、西北、北方和东方四个，属于长江流域地区的有西南、南方和东南三个。

这里，我采用“中原”而非“中心”来表述中原音乐文化区，之所以如此，是因为考虑到音乐文化的发展在不同的地区应该具有不同的区域中心，而不是只有中原这个惟一的中心。同时，也是为了避免带有“中原中心论”的倾向，即不能以中原的音乐文化发展面貌来权衡其他地区音乐文化的高下和优劣，从而得出其他地区的音乐文化都是受到中原音乐文化的影响才得以形成这一绝然论断。当然，不可否认，中原地区的音乐文化对其他地区的音乐文化曾经产生过强烈的影响，它在商周音乐文化的历史发展中确实起到了相当的中心甚至核心作用。但是，我们不能据此而忽视其他地区音乐文化在商周时期同样发挥着重要的作用。文化间的影响从来都是双向的，只是相互影响的程度有所不同。因此，在研究

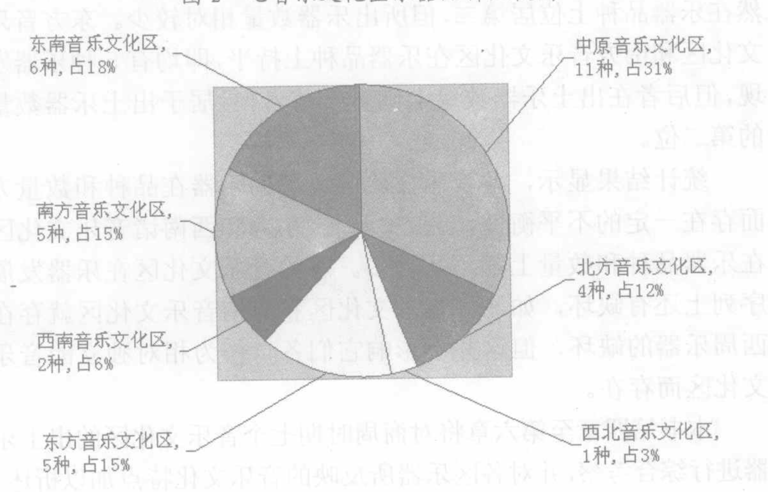
商周音乐文化时，各音乐文化区的考古资料应该予以平等对待。

我对目前发现的商周乐器品种和数量按各音乐文化区进行了初步统计[10]，结果如表 2 所列及图 2 和图3 所示。

表 2　出土商周乐器品种和数量分区统计表

音乐文化区	乐器品种			乐器数量
	乐器品名	种数	百分比	
中原音乐文化区	鼓、磬、铃、庸、铎、甬钟、镈、钮钟、钲、埙、箫	11	31%	523
西北音乐文化区	骨笛	1	3%	2
北方音乐文化区	鼓、磬、铎(？)、埙	4	12%	10
东方音乐文化区	磬、庸、甬钟、钮钟、埙	5	15%	31
西南音乐文化区	铃、磬	2	6%	44
南方音乐文化区	鼓、磬、镛、镈、甬钟	5	15%	109
东南音乐文化区	鼓、庸、镛、甬钟、角、埙	6	18%	19

图 2　七音乐文化区乐器品种比较图



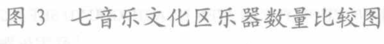
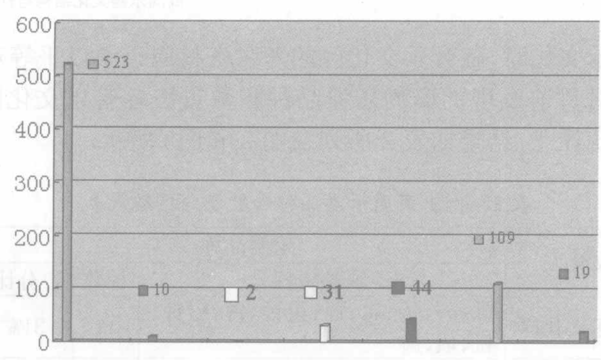


图 3　七音乐文化区乐器数量比较图



从统计结果看，中原音乐文化区有 11 个乐器品种，占所有音乐文化区乐器品种总和的 31%，出土乐器总数达 523 件，在所有音乐文化区中显居出土乐器品种和数量之首。东南音乐文化区虽然在乐器品种上位居第二，但所出乐器数量相对较少。东方音乐文化区和南方音乐文化区在乐器品种上持平，即均有 5 种乐器发现，但后者在出土乐器数量上则多于前者，且居于出土乐器数量的第二位。

统计结果显示，各音乐文化区发现的乐器在品种和数量方面存在一定的不平衡性。北方、西北、东方和西南诸音乐文化区在乐器品种和数量上都不是很多。有的音乐文化区在乐器发展序列上还有缺环，如北方音乐文化区和西南音乐文化区就存在西周乐器的缺环，但这并不影响它们各自作为相对独立的音乐文化区而存在。

本书第四章至第六章将对商周时期七个音乐文化区的出土乐器进行综合考察，并对各区乐器所反映的音乐文化特点加以析述。

同时,通过对各音乐文化区出土同类乐器的比较,探寻不同区域之间音乐文化的共性和特性,以及不同区域音乐文化的交互作用。

---

[1]本书对中国出土商周乐器的分类,采用霍恩博斯特尔(Erich von Hornbostel)和萨克斯(Curt Sachs)的乐器分类体系(Hornbostel, Sachs 1992[1914])。

[2]所谓节奏乐器和旋律乐器,只是一个相对的概念。比如单件、单音的固定音高击奏乐器,在演奏中只是同音的重复,因此其节奏性较强,而旋律性则较弱;又如多件编组的固定音高击奏乐器,具备一定的音列或音阶结构,因此具备演奏旋律性较强的乐曲的条件。不过,这种编组乐器同时也可用作节奏乐器,以突出乐曲演奏或伴奏的节奏性或节奏感。

[3]《甲骨文编》收录"乐"字8例(孙海波 1965:261),但未见罗氏所说增"θ"之例。

[4]沈冬和冯洁轩对此有较详论述(沈冬 1984;冯洁轩 1986),此不赘。

[5]本节关于考古发现商周乐器地理分布状况的综述,主要依据中国大陆和台湾地区学术刊物历年来公布的考古材料,辅以我对各地出土乐器的实地考察资料,具体发现情况及资料出处详见本书后续之第四、五、六三章。

[6]"夏商周断代工程"为中国国家"九五"重大研究项目,由历史、考古、自然科学等学科的学者组成研究群体,于1995-2000年组织实施。

[7]陈氏于20世纪50年代即提出三期说(1955、1956),后来为多数学者所承袭,如《中国大百科全书·考古学》(李学勤 1986:566)和《西周青铜器断代研究》(王世民等 1999b)二书即采纳陈氏的分期。

[8]见苏秉琦《关于考古学文化的区系类型问题》一文(《文物》1981年第5期,第10-17页)。此文后收入《苏秉琦考古学论述选集》(北京:文物出版社,1984年)。

[9]文化圈和文化区理论于20世纪初由欧美人类学家提出。如德国学者弗里茨·格雷布内尔(Fritz Graebner,1877-1934年)较早对文化圈理论及方法做系统的论述。他认为,"世界上凡是相同的文化现象,不论在什么地方出现,都必定属于某一个文化圈,因而也就起源于某个中心;任何文化现象,都只能出现过一次。他断言,人的发明创造能力是有限的,两次独立地创造同样的事物是不可能的,因此,凡是不同地域出现的事物都是由于传播造成的。"(夏建中 1997:59-60)另如美国学者弗朗兹·博阿斯(Franz Boas,1858-1942年)则提出文化区理论,其与文化圈概念的主要区别,乃在于文化圈强调共同的历史传统,文化区则强调文化特征上的相似,基本上不涉及传播的过程或轨迹(同上:75)。前者的单一中心论和后者的企图以空间(文化分布)取代时间(文化历史)的倾向,在20世纪五六十年代受到人类学界的批评。

[10]有关各音乐文化区出土乐器品种和数量的详细资料请参看本书第四章至第六章。

第四章

商周时期中原音乐文化区之乐器

第一节

乐器的考古发现

一、二里岗文化乐器

郑州是商代早期都城的所在地，这里分布着二里岗文化，并依时间早晚分为二里岗下层和二里岗上层两期。目前发现的二里岗文化乐器主要属于该文化上层时期的制品，下层时期的乐器尚无确切实例[1]。二里岗文化乐器在遗址和墓葬皆有所出，在郑州二里岗、张寨南街、铭功路等地都发现有陶埙。除郑州地区以外，在陕西蓝田怀真坊和河北藁城台西商代遗址也出土有相当于二里岗文化上层时期的特磬(详见表1，考古资料出处均见表中"资料来源"项。下文所征引的考古资料，凡于各表中已经列示出处

者，均不再重复注明）[2]。

1990 年，郑州小双桥遗址发现了商代早期宫殿建筑基址，出土大型青铜建筑构件，并有特磬、石祖和石圭等礼乐器出土。该遗址的年代相当于二里岗文化上层时期的较晚阶段——白家庄期。发掘报告认为，该遗址中心部位原来肯定存在规模宏大的商代宫殿建筑，且类似这样的建筑非商王莫属。从出土石磬、石圭和石祖看来，该遗存在很大程度上与商代礼乐制度有关（河南省文物考古研究所 1993：242-271）。

依我所见，小双桥遗址虽然只发现了 1 件特磬，但其意义非同寻常。在此之前，郑州地区商代二里岗文化的石磬在考古发现上尚属空白。过去研究石磬的发展历史，从二里头文化夏磬到商晚期磬，其间存在商代早期即二里岗文化磬这一缺环。现有小双桥特磬的出土，使夏商中心区域石磬的发展序列在一定程度上得以衔接。

表 1　二里岗文化乐器

序号	出土时间	出土地点	文化分期	出土乐器	资料来源
1	1972	河北藁城台西 M112	二里岗上层	特磬 1	河北省文物研究所 1985：143
2	1952	河南郑州二里岗	二里岗上层	残陶埙 1	河南省文化局文物工作队第一队 1957
3	1955	河南郑州铭功路商代制陶遗址	二里岗上层	残陶埙 1	河南省文物研究所 1991
4	1990	河南郑州石佛乡小双桥遗址	二里岗上层	特磬 1	河南省文物考古研究所 1993
5	1974	河南郑州张寨南街	二里岗上层	残陶埙 1	河南省文物考古研究所等 1999b：75-80
6	1973	陕西蓝田怀真坊	二里岗上层	特磬 1	樊维岳、吴镇烽 1980

按出土地点排序

二、殷墟文化乐

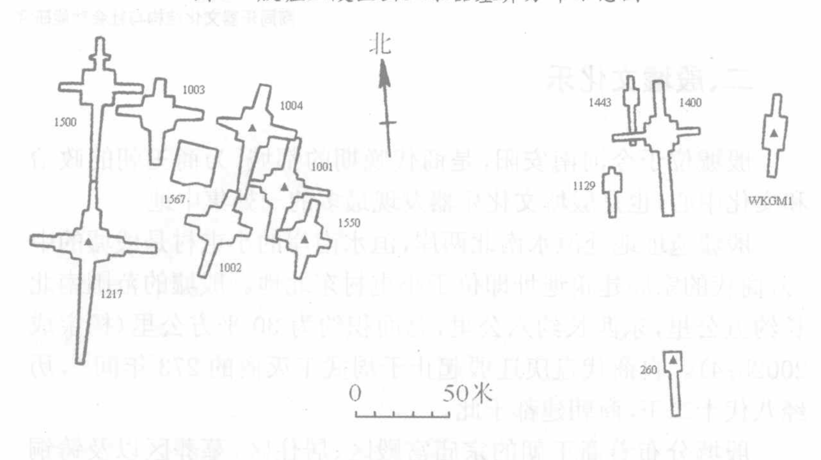
殷墟位于今河南安阳，是商代晚期的都城，为商王朝的政治和文化中心，也是殷墟文化乐器发现最多的一处集中地。

殷墟遗址地处洹水南北两岸，洹水南岸的小屯村是殷墟的中心，商代的宗庙建筑遗址即位于小屯村东北地。殷墟的范围南北长约五公里，东西长约六公里，总面积约为 30 平方公里（杨宝成 2002b：4）。自商代盘庚迁殷起止于周武王灭商的 273 年间[3]，历经八代十二王，商朝建都于此。

殷墟分布着商王朝的宗庙宫殿区、居住区、墓葬区以及铸铜和制骨手工业作坊，考古发现有大量商代青铜礼乐器、兵器、车马器、工具、玉石器、骨器等，这里发现的甲骨文更是举世闻名。

殷墟侯家庄西北冈王陵区分布着商王的大型墓葬。这些最高规格的大墓集中于一个墓区，目前已发掘 8 座，都带有四条墓道，俯视墓葬略呈“十”字形（图 1）。王陵区大墓虽然屡遭严重盗掘，但还是出土了一些乐器，如 HPKM1001[4]、HPKM1004、HPKM1217 和 HPKM1550 等四座大墓即出土有埙、鼍鼓、特磬和编磬等，HP-KM1217 且有磬架和鼓架伴出（详见表 2，下同）。

图 1　殷墟王陵区出土乐器墓葬分布示意图



▲表示出土乐器

除上述商王级的墓葬外，殷墟还有带一条墓道（俯视墓葬呈“甲”字形）或两条墓道（俯视墓葬呈“中”字形）的大墓以及长方竖穴中型墓（无墓道）出土有乐器，这些墓葬的规格仅次于王陵区墓葬，其墓主都是殷王室成员或不同等级的贵族奴隶主。

今知带两条墓道的大墓有武官村 WKGM1 和后冈 M12 两座出有乐器。武官村大墓位于侯家庄北地王陵区，此墓于椁顶偏西处出土 1 件虎纹特磬，同出成套青铜礼器和兵器，并有大量殉人及动物殉葬，时代属殷墟二期。据曹定云考证，武官大墓的墓主为武丁法定配偶妣癸（曹定云 1988）。后冈 M12 南墓道压在民房之下，尚未发掘。此墓自盗坑扰土中出土陶埙 1 件，时代亦属殷墟二期。

带一条墓道的大墓有武官村 M260、侯家庄北地 M1、后冈 M47、殷墟西区 M699、M701、M765、M93 和大司空村 66ASM 等 8 座出有乐器，品种有编庸、特磬、编磬及磬架痕迹等。殷墟西区墓葬所出青铜礼乐器，有些铸有族氏铭文（族徽）[5]，如 M699 编庸柄上铭“中”字即是。这些族氏铭文，是殷民生前聚族而居，合族而动，死

后聚族而葬的反映（中国社会科学院考古研究所安阳工作队 1979：116-117）。

小屯北地的妇好墓(76AXTM5)和郭家庄M160虽属长方形竖穴墓，但其规模较大，随葬品十分丰富，其规格应与带一二条墓道的大墓齐平。

妇好墓是殷墟考古发掘的重要成果，该墓的墓室保存完整，除出土大量有铭文的青铜容器、兵器和玉石器外，还出土有特磬、编磬、编庸、陶埙等乐器。尤其是5件一套的编庸，为迄今所知殷商编庸件数最多的一组。前2件编庸之口内壁铭文“亚弜”，后3件庸因锈蚀而未见铭文。妇好墓属于殷墟文化二期，因而编庸也是目前所知时代最早的一套。妇好墓的墓主为殷王武丁的配偶妇好[6]，她死于武丁在世时(大约在武丁晚期)，庙号称辛，即乙辛周祭祀谱中武丁三个法定配偶之一的“妣辛”(中国社会科学院考古研究所 1980：221)。

继妇好墓之后，殷墟考古的另一重要收获是郭家庄160号墓的发掘。此墓保存完好，出土大量青铜礼乐器、兵器、工具、陶器等，乐器有青铜编庸3件和特磬1件。编庸口内壁铸有铭文“亚寠止”，柄上有铭文“中”字（中国社会科学院考古研究所 1998：104）。

M160出土44件青铜礼乐器，其中41件有铭文，占全部礼乐器的93%。有亚址铭文的铜器33件，占有铭铜器的86.8%，而且一些重要的器物，如大圆鼎、方尊、方斝、觚、角等均铸此铭。商代人名与族氏名往往是一致的，亚址当即M160之墓主，他(她)大概是址族的首领或上层人物(同上：125)[7]。

除妇好墓和M160外，长方形竖穴中型墓还有17座出有乐器。在大司空村M51、M312、M663、M539、M991[8]、M288，戚家庄M269，高楼庄M8，郭家庄M26，小屯村YM333，小屯西地GM237、GM263、GM258，殷墟西区M1769，花园庄M54，刘家庄M121以及西北冈

M1083 等出土有乐器编庸、石磬和埙。

总起来看，上列长方形竖穴中型墓的出土乐器情况有如下三个方面的特点：

（一）不少编庸都有一至三个字的铭文，如 M54 编庸口内壁铭“亚长”二字，M663 编庸口内壁有“古”字，M51 编庸口内壁铭“ꓷ”字，M269 编庸正鼓部铸“爰”字，M312 编庸铭“亚伿娴”等，均其实例。这些铭文有的还见于同墓其它铜器铭文，应为族氏之徽号（葛英会 1989）。个别埙的底部也有尚未辨识的刻划符号，如 GM237 所出 1 件即是。

（二）多数出土乐器的墓葬有较大的墓室，有棺椁葬具，随葬品较为丰富。有些墓葬不仅同出有青铜礼器，而且还有兵器，甚至有殉人或殉狗等。这说明墓主生前应是具有一定身份和地位的中小贵族奴隶主。

（三）有些墓葬仅有 1 或 2 件埙随葬，无其它器物伴出，如小屯西地 GM237 和 GM263 便为其例；又如刘家庄 M121 出土有 4 件埙，为目前所知一墓出埙最多的例子，其它随葬品仅有陶觚、爵、豆、簋各 1 件，另有铜戈 1 件，海贝 5 枚，蚌片 2 枚（中国社会科学院考古研究所安阳工作队 2005:8）。我认为这类墓葬的墓主身份似应低于上列各墓。

安阳殷墟除墓葬出土乐器外，在遗址区也偶有乐器发现，如小屯洹水南岸曾出土 1 件龙纹特磬，其出土地点位于小屯殷代王宫建筑遗址范围之内[9]。

表 2　殷墟文化乐器

序号	出土时间	出土地点	文化分期	出土乐器	资料来源
1	1971	河南安阳后冈 M47	殷墟一期	残磬及磬架痕迹	中国社会科学院考古研究所安阳发掘队 1972
2	1935	河南安阳侯家庄西北冈 HPKM1550	殷墟一期	石埙 1	梁思永、高去寻 1976
3	不详	河南安阳小屯 YM333	殷墟一期	骨埙 1	中国社会科学院考古研究所 1994:237
4	1976	河南安阳小屯 AXTM5 妇好墓	殷墟二期	编庸 5、编磬 3、特磬 2、陶埙 3	中国社会科学院考古研究所 1980
5	1984	河南安阳武官村 M260	殷墟二期	残磬 1	中国社会科学院考古研究所安阳队 1987
6	1950	河南安阳武官村 WKGM1	殷墟二期	虎纹特磬 1 及磬架印痕	郭宝钧 1951
7	1991	河南安阳后岗 M12	殷墟二期	陶埙 1	中国社会科学院考古所安阳队 1993
8	1935	河南安阳侯家庄西北冈 HPKM1001	殷墟二期	白陶埙 1、骨埙 1、残磬片若干	梁思永、高去寻 1962
9	1990	河南安阳殷墟西区 M991	殷墟二期	特磬 1	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a:56
10	1988	河南安阳刘家庄 M121	殷墟二期	陶埙 4	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a:20
11	1980	河南安阳大司空村 ASM539	殷墟二期	特磬 1	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a:56
12	2001	河南安阳花园庄 M54	殷墟二期	编庸 3、特磬 1	中国社会科学院考古研究所安阳工作队 2004
13	1950	河南辉县琉璃阁 M150	殷墟二期	陶埙 3	中国科学院考古研究所 1956:23
14	1968	河南温县小南张墓葬	殷墟二期	编庸 3	杨宝顺 1975
15	1983	河南安阳大司空村 ASM663	殷墟二期偏晚	编庸 3	中国社会科学院考古研究所安阳工作队 1988
16	1995	河南安阳郭家庄东南 M26	殷墟二期偏晚	编庸 3	中国社会科学院考古研究所安阳工作队 1998
17	1958	河南安阳大司空村 TSKM51	殷墟三期	编庸 3	河南省文化局文物工作队 1958
18	1957	河南安阳高楼庄 M8	殷墟三期	编庸 3	周到、刘东亚 1963
19	1973	河南安阳小屯洹水南岸遗址	殷墟三期	龙纹特磬 1	中国社会科学院考古研究所安阳发掘队 1976

按文化分期排序

续表 2

序号	出土时间	出土地点	文化分期	出土乐器	资料来源
20	1935	河南安阳侯家庄西北冈 HPKM1217	殷墟三期	鼓 1、特磬 1、磬架、鼓架	梁思永、高去寻 1968
21	1935	河南安阳侯家庄西北冈 HPKM1004	殷墟三期	磬 3	梁思永、高去寻 1970
22	1984	河南安阳戚家庄 AQSM269	殷墟三期偏晚	编庸 3	安阳市文物工作队 1991
23	1990	河南安阳郭家庄 M160	殷墟三期偏晚	编庸 3、特磬 1	中国社会科学院考古研究所 1998
24	1974	河南安阳殷墟西区 M699	殷墟四期	编庸 3	中国社会科学院考古研究所安阳工作队 1979
25	1977	河南安阳殷墟西区 M701	殷墟四期	特磬 1	同上
26	1977	河南安阳殷墟西区 M93	殷墟四期	磬 5	同上
27	1982	河南安阳殷墟西区 AGM765	殷墟四期	编庸 3	中国社会科学院考古研究所安阳工作队[10]
28	1966	河南安阳大司空村 66ASM	殷墟四期	庸 1	中国社会科学院考古研究所安阳工作队[11]
29	1966	河南安阳大司空 ASM288	殷墟四期	编庸 3	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a:78
30	1978	河南安阳侯家庄北地 AHBM1	殷墟前期	磬(件数不详)	中国社会科学院考古研究所安阳工作队 1982
31	1953	河南安阳大司空村 TSKM312	殷墟后期	编庸 3	马得志等 1955
32	1987	河南安阳殷墟西区 AGM1769	殷墟后期	特磬 1	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a:57
33	1959	河南安阳小屯西地 GM237	殷墟后期	陶埙 1	中国社会科学院考古研究所 1987:231
34	1959	河南安阳小屯西地 GM263	殷墟后期	陶埙 2	同上
35	1959	河南安阳小屯西地 GM258	殷墟后期	磬 1	同上:256
36	1935	河南安阳侯家庄西北冈 M1083	殷墟后期	编庸 4	梁思永 1959

三、西周“三都”乐器

“三都”指西周王朝的三处都城，即岐邑、丰镐和成周。自周族灭商之前起至西周的300年间，“三都”地区都是周人的政治、经济和文化中心。周王和王室重臣的乐器在这里多有发现，应与“三都”所处的地位和性质密切相关。

今陕西扶风周原是西周岐邑的所在地。公元前12世纪末或公元前11世纪初，周族的祖先古公亶父率其族人迁居于岐下(即今周原、岐山一带)，周人便在此繁衍生息，发展经营，并建立起初具规模的国家，立国号为“周”。于是，至周文王时，岐周便成为周人灭商的大本营和根据地。

周文王至周武王时，周人迁都，建立丰镐二京(即宗周)。丰京位于今陕西沣河西岸，镐京则位于沣河东岸。这时，岐周并未因丰镐国都的建立而废弃，因为这里有周人的宫庙宗殿和采邑祖茔，所以周王及王室贵族常来岐周举行祭祀、朝觐、册命、赏赐等重大仪典活动，直至西周王朝覆亡。

武王克商之后，西周王朝在今陕西省东部的河南洛阳市洛水北岸，建立东都成周(亦称洛邑)。周王朝在成周安插重臣要员，迁居殷旧贵族，驻屯军队，使之成为西周时期中原地区的又一个政治和军事中心。

岐周和丰镐处于陕西关中地区，西周时期的乐器集中发现于此，且基本呈序列发现，即西周早、中、晚三期制品均有，并具有从早到晚，由西往东的发展趋向。

在陕西宝鸡竹园沟和茹家庄㢠国墓地以及长安普渡村长由墓都发现有西周早期甬钟或庸(详见表3，下同)。尤其竹园沟13号墓所出庸，虽然是目前中原地区西周墓葬出土的惟一实例，但它的形制却显示出西周早期庸是殷庸的沿袭和发展，对于探索殷周铜庸之间的关系十分重要。13号墓与另两座出土甬钟的墓葬

(竹园沟 BZM7、茹家庄 BRM1 乙),其墓主为三代強伯。強国墓地距周人早期都邑“周”极近,強国能在接近西周王畿范围立足,可以想象周初強国与周人当保持较为融洽的友好关系。

西周中期和西周晚期乐器在岐周和丰镐地区发现最多,乐器有庸、甬钟和石磬三种。甬钟主要出土于窖藏,少量发现于墓葬。石磬则在墓葬和遗址均有发现。从出土数量看,甬钟显居所有乐器之首。

窖藏甬钟在陕西长安、扶风、岐山、眉县、乾县、永寿、蓝田、临潼、耀县等地续有发现,尤以扶风一带发现频繁,这与该地原属西周宫殿宗庙区不无关系。这里不但居住有周人的显赫贵族,而且还有青铜和石器制造等手工业作坊。不少窖藏甬钟都有记时或记事铭文,有些甬钟的年代和作器者都比较明确,如五祀㝬钟为周厉王所作,是西周王朝最高级别的人物——周王享用的乐器(穆海亭、朱捷元 1983);𤼈钟则为懿孝时期在西周王室担任史官要职的微氏家族成员𤼈所作(陕西周原考古队 1978)。西周王畿之内还出有其他诸侯国乐器,如扶风出土的楚国乐器楚公豪钟即其一例。

丰镐地区的墓葬出土乐器,以长安张家坡西周井叔家族墓的发现最为重要,这一墓地不但发现有井叔所作编钟,而且还有多件编磬共出。在目前西周墓葬发掘不足的情况下,这批材料显得十分珍贵。

成周地区目前虽然出土乐器数量不多,但却有编庸、编钟、陶埙和石磬四个品种。在洛阳北窑和西工周墓,都发现有编钟、石磬和陶埙。在洛阳林校马场一座殷旧贵族墓的附葬坑,还发现有西周早期的编庸。

表 3 “三都”地区出土西周乐器

序号	出土时间	出土地点	时代或周王世系	出土乐器	资料来源
1	1973	河南洛阳北窑铁路中学 M14	西周早期	特磬 1	洛阳市博物馆 1981
2	1964	河南洛阳北窑西周墓地 M341	西周[12]	陶埙 2	洛阳市文物工作队 1999b
3	1993	河南洛阳林校车马坑	西周早期	编庸 3	洛阳市文物工作队 1999a
4	1986	河南洛阳西工 612 所周墓 M1482	西周末期	甬钟 4	洛阳博物馆[13]
5	1969	陕西宝鸡贾村上官村	西周晚期	磬若干，1 件完整	卢连成、尹盛平 1982；王光永 1984
6	1974	陕西宝鸡茹家庄 BRM1 乙強伯鮨墓	昭穆之际	甬钟 3、铎 1	卢连成、胡智生 1988
7	1980	陕西宝鸡竹园沟 BZM13強伯墓	康王时期	庸 1	卢连成、胡智生 1988
8	1980	陕西宝鸡竹园沟 BZM7強伯各墓	康昭之际	甬钟 3	卢连成、胡智生 1988
9	1973	陕西长安沣西马王村窖藏	幽王时期	甬钟 10	西安市文物管理处 1974
10	1984	陕西长安沣西周墓 M17	昭穆时期	残磬 1	中国社会科学院考古研究所沣西发掘队 1987
11	1954	陕西长安普渡村长甶墓	昭穆时期	甬钟 3	陕西省文物管理委员会 1957
12	1984	陕西长安张家坡 M152 井叔墓	恭懿孝时期	磬 4	中国社会科学院考古研究所等 1999
13	1984	陕西长安张家坡 M157 井叔墓	恭懿孝时期	磬 5 及残磬块若干	同上
14	1984	陕西长安张家坡 M163 井叔夫人墓	懿王时期	井叔钟 2、残磬块若干	同上
15	1984	陕西长安张家坡 M170 井叔墓	恭懿孝时期	磬（件数不详）[14]	同上
16	1982	陕西凤翔东关	西周早期	甬钟 1	高次若 1991
17	1981	陕西扶风白家村	厉王时期	五祀㝬钟 1	穆海亭、朱捷元 1983
18	1984	陕西扶风官务吊庄窖藏	西周中期	甬钟 5	高西省、侯若斌 1985
19	1980	陕西扶风黄堆墓地 M3	不详[15]	残碎甬钟 1	陕西周原考古队 1986
20	1980	陕西扶风黄堆墓地 M4	西周早期	甬钟 1	同上

按文化分期排序

续表 3

序号	出土时间	出土地点	时代或周王世系	出土乐器	资料来源
21	1974	陕西扶风黄堆强家	懿王时期	师丞钟 1	吴镇烽、雒忠如 1975
22	1982	陕西扶风黄堆云塘	西周晚期	磬 1	罗西章 1987
23	1973	陕西扶风黄甫五郡	西周中期	甬钟 1	罗西章 1980
24	1972	陕西扶风建和北桥	西周中晚期	甬钟 2	罗西章 1974
25	1992	陕西扶风巨浪海家	西周晚期	师?钟 1、甬钟 2	高西省 1994
26	1972	陕西扶风刘家村	西周中期	甬钟 1	罗西章 1980
27	1979	陕西扶风南阳五岭豹子沟	西周晚期	南宫乎钟 1	同上
28	1960	陕西扶风齐家村窖藏	西周中晚期	柞钟 8、中义钟 8	陕西省博物馆等 1963
29	1989	陕西扶风齐家村西周石器作坊	西周早期	残磬块若干	罗西章 1992
30	1966	陕西扶风齐家建筑遗址	西周中期	甬钟 2	罗西章 1980
31	1987	陕西扶风齐镇村	西周中期	特磬 1	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996b:16
32	1966	陕西扶风齐镇村	西周晚期	用享钟 1	陕西省考古研究所等 1980b
33	1966	陕西扶风齐镇村	西周晚期	妄钟 1	周文 1972
34	1978	陕西扶风上宋东渠窖藏	西周中晚期	甬钟 1	罗西章 1980
35	1999	陕西扶风云塘西周建筑基址	西周晚期	特磬 1	周原考古队 2002
36	1998	陕西扶风周原召陈五号窖藏	幽王时期	楚公豪钟 1	罗西章 1999
37	1980	陕西扶风周原召陈乙区遗址	西周中晚期	残磬若干，拼复 3	罗西章 1987
38	1976	陕西扶风庄白一号窖藏 FZH1	懿孝时期	甬钟 23（痶钟 14）、铜铃 7	陕西周原考古队 1978
39	1974	陕西蓝田红星	恭王时期	应侯钟 1	韧松、樊维岳 1975；韧松 1977
40	1979	陕西临潼零口南罗	西周早期	甬钟 1	赵康民 1983
41	1976	陕西临潼零口西段	西周晚期	甬钟 13	临潼县文化馆 1977
42	1985	陕西眉县马家镇杨家村窖藏	西周中期	甬钟 10（逨钟 4）、镈 3	刘怀君 1987
43	不详	陕西岐山贺家村周墓 M1	武成时期	残磬 1	陕西省博物馆等 1976
44	1977	陕西岐山青化乡梁田村	西周中期	甬钟 1	庞文龙 1992
45	1978	陕西乾县石牛周家河	西周后期	甬钟 1	曹发展、陈国英 1981
46	不详	陕西耀县丁家沟窖藏	西周晚期	甬钟 4	呼林贵、薛东星 1986
47	不详	陕西永寿店头好畤河	西周晚期	逆钟 4	曹发展、陈国英 1981

四、晋国乐器

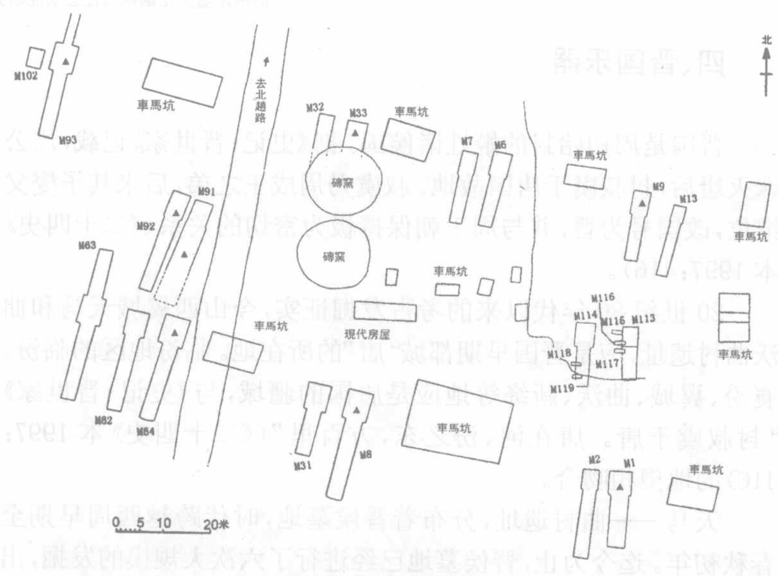
晋国是周初始封的姬姓诸侯国。据《史记·晋世家》记载，周公诛灭唐后，封叔虞于唐国故地。叔虞乃周成王之弟，后来其子燮父继位，改国号为晋，并与周王朝保持极为密切的关系(《二十四史》本 1997:416)。

20 世纪 80 年代以来的考古发掘证实，今山西翼城天马和曲沃曲村遗址，应是晋国早期都城“唐”的所在地。临汾地区的临汾、襄汾、翼城、曲沃、新绛等地应是唐国的疆域，与《史记·晋世家》“封叔虞于唐。唐在河、汾之东，方百里”(《二十四史》本 1997:416)的地望相吻合。

天马——曲村遗址，分布着晋侯墓地，时代跨越西周早期至春秋初年。迄今为止，晋侯墓地已经进行了六次大规模的发掘，出土有不少西周编钟、编磬和钲，且西周早、中、晚三期呈序列发现(详见表 4，下同)，为研究晋国乐器及早期晋音乐文化提供了重要的实物资料。

晋侯墓地是迄今考古发现保存状况最好、资料最为系统的一处西周诸侯国墓地。在目前发掘的 9 组 19 座晋侯及其夫人墓中，有 6 座墓出有乐器[16]，计有甬钟、编磬和钲三种。出土乐器的墓葬，M93 带有南北两条墓道，为“中”字形大墓，其余 4 座墓均为带一条墓道的“甲”字型大墓，惟 M33 为长方竖穴土坑墓(图 2)。从墓葬的时代看，“甲”字形墓早，“中”字形墓晚。

图2 晋侯墓地出土乐器墓葬分布示意图



▲表示出土乐器

属于“邦墓”的中、小型晋墓，均为长方竖穴土坑墓，无墓道，其规模比侯墓要小。“邦墓”出土乐器很少，目前仅有 M7092 出土 1 件甬钟。

晋侯墓地出有具铭文的编钟两种， 即晋侯苏钟和楚公逆钟。晋侯苏钟出于 M8，但由于此墓被盗，乐器仅剩盗余的 2 件甬钟。后来，上海博物馆从香港购回走私出境的晋侯苏钟 14 件（马承源 1996），使得 M8 所出编钟得以完璧。这样，目前晋侯苏钟的总数是 16 件。

楚公逆钟乃楚国乐器，这与前述周原地区所出楚国乐器的情形相同，显示出南方的楚国与中原之周、晋在音乐文化上的往来关系。

表 4 山西出土西周晋国乐器

序号	出土时间	出土地点	时代或周王世系	出土乐器	资料来源
1	1992	山西天马曲村 M9 晋侯墓	穆王时期	甬钟 4	北京大学考古学系等 1994
2	1994	山西天马曲村 M33 晋侯墓	孝夷时期	磬 10 余件	北京大学考古学系等 1995
3	1984	山西天马曲村 M7092 晋墓	孝夷时期	甬钟 1	北京大学考古学系商周组等 2000
4	1994	山西天马曲村 M91 晋侯墓	厉王时期	甬钟 7、磬约 20	北京大学考古学系等 1995
5	1993	山西天马曲村 M64 晋侯邦父墓	宣王时期	楚公逆钟 8[17]、磬 18[18]、钲 1	山西省考古研究所等 1994b
6	1992	山西天马曲村 M8 晋侯苏墓	宣王时期	晋侯苏钟 16、磬 10[19]	北京大学考古学系等 1994
7	1994	山西天马曲村 M93 晋侯墓	幽平时期	甬钟 16、磬 10	北京大学考古学系等 1995
8	1978	山西闻喜上郭 M210 晋墓	西周晚期	钮钟 9	《中国音乐文物大系》总编辑部 2000:63
9	1978	山西闻喜上郭 M211 晋墓	西周晚期	钮钟 9	《中国音乐文物大系》总编辑部 2000:64

按时代或周王世系排序

五、虢国乐器

虢国也是周初分封的姬姓诸侯国，其始封君为周文王之弟。据《左传•僖公五年》记载，“虢仲、虢叔，王季之穆也，为文王卿士，勋在王室，藏于盟府。”(《十三经注疏》本 1980:1795)公元前 655 年，虢为晋所灭，时当春秋早期。

虢国墓葬区位于今河南三门峡上村岭一带。早在 20 世纪 50 年代，虢国墓地即有乐器发现，如 M1052 虢太子墓即发现有西周末期的编钮钟和钲(详见表 5，下同)。20 世纪 90 年代初，河南省文物研究所在上村岭虢国墓地又进行新的考古发掘，在另一座虢太子墓和其余两座国君墓都发现有乐器编钟(甬钟、钮钟)和钲。

结合上述晋国乐器的发现情况，可知至迟在西周晚期，新式乐器钮钟和钲已在晋、虢两国国君及高级贵族阶层中得以应用。目前虽然在“三都”地区尚未发现这两种乐器，但从晋、虢两国所出实例看，应是可以期待的。晋国和虢国乐器的发现，为研究西周诸侯国礼乐制度、乐器编制以及西周末年或两周之际的乐制沿革，都提供了确实可靠的资料。

表 5　虢国墓地出土西周乐器

序号	出土时间	出土地点	时代或周王世系	出土乐器	资料来源
1	1991	河南三门峡上村岭 M2009 虢仲墓	宣王时期	甬钟 8、钮钟 8、磬 20	河南省文物考古研究所等 1999a
2	1990	河南三门峡上村岭 M2001 虢季墓	宣幽时期	甬钟 8、磬 10、铜钲 1	同上
3	1990	河南三门峡上村岭 M2011 虢太子墓	宣幽时期	残磬 18、钲 1	同上
4	1956	河南三门峡上村岭 M1052 虢太子墓	西周末期或两周之际	钮钟 9、钲 1	中国科学院考古研究所 1959

按时代或周王世系排序

六、其他国、族乐器

西周时期，在中原地区除晋、虢之外，还分布着其他的诸侯国、方国或部族。在河南和山西，发现有少量应、长、卫、魏等国的乐器（详见表6，下同）。此外，在河南还有西周乐器的零星发现，如淅川龙城下王岗出土石磬即是。淅川所出乐器，目前尚不能判明其国别或族属，但其从属于一定的考古学文化则是没有问题的。

应国姬姓，周初成王改封其弟于应[20]，至公元前7世纪初为楚所灭，立国约350年。应国遗址位于今河南平顶山滍阳镇一带，自20世纪80年代以来，应国墓地进行了多次发掘，出土了西周编钟、编磬和铜铃等乐器[21]。在平顶山北渡出土有西周早期编钟，其地理位置与应国遗址接近。在陕西蓝田也有应侯钟出土（参见表3，序号39）。

长国乐器在河南鹿邑太清宫周初长子口墓有所发现，此墓出土特磬1件和编庸6件，编庸分两组，每组3件，从形制和组合上与殷墟文化编庸相同。更为重要的是，此墓出土了禽骨制成的排箫编管。这是音乐考古的一项重要发现。此前中国出土的排箫，最早是河南淅川下寺春秋楚墓的石排箫（河南省文物研究所等1991）。长子口墓排箫的发现，将这种乐器的历史提前至商末周初。原发掘报告指出，长子口为墓葬的主人，此人为殷遗民，生活在商末周初时期，在商为高级贵族，与商王朝关系密切，在周仍有很高的社会地位，为长氏方国封君，周灭商后又臣服于周，死后按商代葬俗埋葬（河南省文物考古研究所等2000:210）。

卫、魏两个诸侯国均为周初所封。卫国始封君为周公同母少弟康叔，其封地大体包括今河南北部和河北南部地区。20世纪30年代初期，在河南浚县辛村进行过卫墓的发掘，但因墓葬盗掘严重，仅有2件编磬发现。

在山西芮城柴村庙后沟墓葬发现有甬钟，有学者从地理位置

推断其可能属于魏国遗物(戴尊德、刘岱瑜1989)。据《史记·魏世家》的记述,"魏之先,毕公高之后也。毕公高与周同姓。武王之伐纣,而高封于毕,于是为毕姓。其后绝封,为庶人,或在中国,或在夷狄。其苗裔曰毕万,事晋献公。"《索隐》谓毕公高乃文王之子。(《二十四史》本1997:466)。又据《左传·襄公二十九年》,"虞、虢、焦、滑、霍、杨、韩、魏,皆姬姓也。"(《十三经注疏》本1980:2006)因知魏与周、晋关系密切。

表 6 其他国、族出土西周乐器

序号	出土时间	出土地点	国、族	时代或周王世系	出土乐器	资料来源
1	1932	河南浚县辛村 M24	卫	西周晚期	磬 2	郭宝钧 1964:66
2	1997	河南鹿邑太清宫长子口墓	长	成王时期	骨排箫 5、编庸 6、特磬 1	河南省文物考古研究所等 2000
3	1986	河南平顶山市郊北渡魏庄	应(？)	西周中期	甬钟 3	孙清远、廖佳行 1988
4	1987	河南平顶山滍阳镇应国墓地 M95	应	西周晚期	甬钟 7、残磬 4、铜铃 9	河南省文物研究所等 1992
5	1971	河南淅川龙城下王岗	不详	西周	磬 2	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a:68
6	1980	山西洪洞永凝堡墓葬 SHNDM11	杨	西周中期偏晚	甬钟 1	山西省文物工作委员会等 1987
7	1980	山西洪洞永凝堡墓葬 SHYM12	杨	西周晚期	甬钟 1	《中国音乐文物大系》总编辑部 2000:49
8	1979	山西芮城柴村庙后沟墓葬	魏(？)	西周晚期	残甬钟1	戴尊德、刘岱瑜 1989

按出土地点排序

第二节

出土乐器所反映的音乐文化特点

一、地域文化的传承与创新

中原地区是商周两个王朝的王都所在地，也是商周王朝的政治和文化中心。从商周乐器考古发现的集中地来看，随着商周政治王朝的更迭和迁移，中原地区存在着两个区域性音乐文化发展中心，一是集中于今河南郑州和安阳一带的商音乐文化中心，二是集中于今陕西周原和沣河两岸一带的周音乐文化中心。这些地区分布着商周两族，他们在商周王朝的中心区域创造了商周音乐文化。

商周王朝建立之前，商周两族即已繁衍生息于黄河流域，表现在考古学上就是先商和先周文化的遗存。不过，这时期的音乐文化发展情况，目前还缺乏可资参研的相关资料。因此，本书探讨的中原音乐文化，都属于商周王朝建立之后的发展。

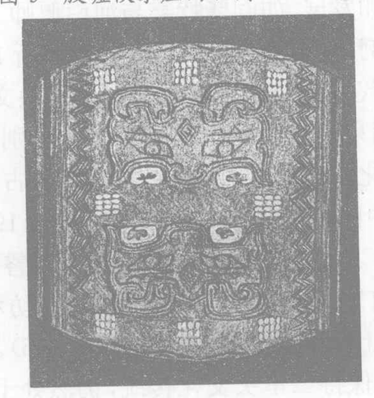
考古学的地层关系和文化面貌均表明，中原地区龙山文化、二里头文化、二里岗文化、殷墟文化和周文化，是前后相继、连绵不断和一脉相承的文化发展体系。这几种考古学文化都有乐器的考古发现，说明中原地区商周音乐文化的发展具有久远的文化渊源和丰厚的地域文化传统，并具有相当的历史传承性和文化连续性。与商周时期其他音乐文化区相比，这一特点显得十分突出。不仅如此，中原地区的商周乐器，在继承地域文化传统的基础上不断取得创新，为先秦音乐文化的发展做出了重要的贡献。

中原地区出土的商周乐器，如鼓、磬、铃、埙等，在该地区都可上溯至新石器时代。

殷墟侯家庄西北冈商王墓 M1217 出土的 1 件鼓（梁思永、高

去寻 1968:25)，为木制鼓框，框体呈桶状，鼓腰径与鼓身长度大约相当，且略大于鼓面径。鼓的两面蒙以鳄鱼皮，皮已朽，尚存鳄鱼骨板。鼓框之上涂漆，绘有兽面主题纹饰，衬以鳄皮骨板纹，皮上并绘朱红色宽螺旋纹(图3)。

图 3　殷墟侯家庄西北冈 M1217 鼍鼓



这种以鳄鱼皮蒙面的鼓，应即史籍所载之“鼍鼓”。《诗经·大雅·灵台》:“鼍鼓逢逢，矇瞍奏公。”(《十三经注疏》本 1980:525)鼍即鳄鱼，甲骨文作“逦”(孙海波 1965:515)，象形。这件鼍鼓出土时，伴有鼓架遗迹。鼓架散置，由两个横梁、两个立柱和四个脚墩组成。《诗经·周颂·有瞽》:“应田悬鼓，鞉磬柷圉。”(《十三经注疏》本 1980:594)所谓悬鼓，应是就其悬挂演奏的方式而言。以此观之，M1217 所出鼍鼓当即悬之鼓虡的“悬鼓”。

以鳄鱼皮蒙面的鼓，在新石器时代晚期的陶寺文化已有发现，如山西襄汾陶寺墓地早期甲种大型墓所出即其实例(中国社会科学院考古研究所山西工作队等 1983)。陶寺鼍鼓的鼓腔亦为木制，系用一段树干挖空而成，外施彩绘，呈竖立桶形，鼓腔内尚存鳄鱼骨板遗迹。周本雄收集了中国考古发现的鳄鱼遗迹资料，经过综合研究，指出距今五六千年之前，在华北黄淮平原有自然

分布的扬子鳄，且其分布呈渐南渐晚的发展趋势(1982)。由此可见，中原地区殷商鼍鼓的制造具有一定的地域文化传统，且具备制鼓蒙皮材料的物质基础。

中原地区新石器时代晚期龙山文化和陶寺文化均发现有特磬，并作为礼乐重器一直沿续至商周时期。如河南禹县阎砦出土有龙山文化特磬(《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a:53)，前述陶寺文化墓葬与鼍鼓伴出有特磬。这些磬的型式在中原地区的夏商文化都得到继承和发展，如阎砦特磬与河南偃师二里头 M3 出土的夏代特磬即其显例(中国社会科学院考古研究所 1999:259)。

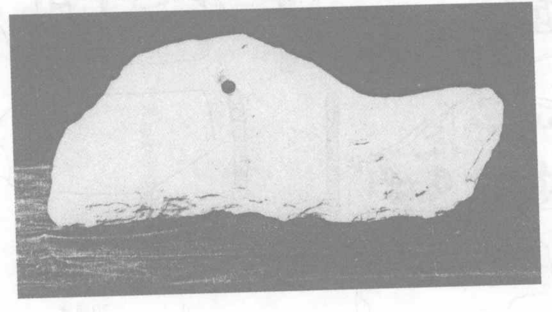
中原地区商代早期磬的发展当承自二里头文化夏磬。如偃师二里头 M3 和山西夏县东下冯出土的特磬，分别属于二里头文化三期和二里头文化东下冯类型(中国科学院考古研究所二里头工作队 1999:259;中国社会科学院考古研究所等 1988:99)。二里头特磬为倨顶型，东下冯特磬为折顶型。这两型磬在商代早期均有继续发展，如河南郑州小双桥、陕西蓝田怀真坊和河北藁城台西所出二里岗文化上层特磬均其实例(图 4、图 5)。从制作技术观察，商代早期特磬保持二里头文化传统，仍然处于打制阶段，没有发生大的改变。

图 4 河南郑州小双桥遗址出土特磬





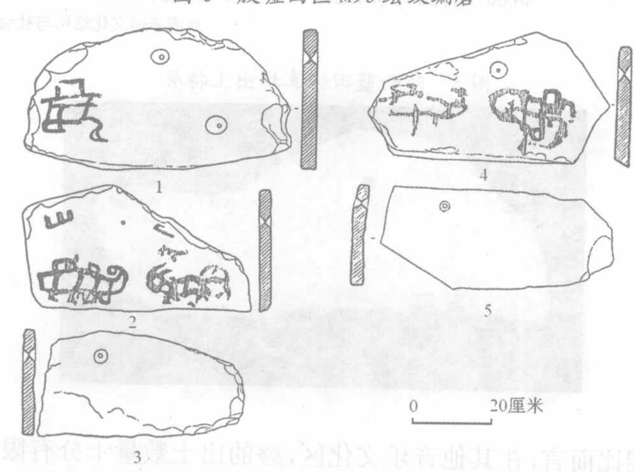
图 5 陕西蓝田怀真坊出土特磬



相比而言，在其他音乐文化区，磬的出土数量十分有限，且都较中原地区为晚，即属于商代晚期或之后的制品。这些情况表明，磬确为中原音乐文化的独创，并拥有自身的地域文化传统，而该地区不同文化时期的石磬在型式上的相同或形制上的相类，正是这种文化传统的延续和发展。

殷墟文化时期，编磬从特磬中分化出来，如殷墟妇好墓和殷墟西区墓葬 M93 所出编磬即是(图 6)。从这两座墓葬出土的编磬看，同为一组的编磬，其型式尚不统一，有弧顶和倨顶两种，这些磬型也见之于特磬。不过，安阳出土的一组刻铭编磬，磬体之上分别有“永戍(啟)”、“永余”和“夭余”铭文(于省吾 1976a:137-142)[22]，其形制已基本统一为倨顶型(图 7)。

图 6 殷墟西区 M93 绘纹编磬



1. M93: 2 2. M93: 5 3. M93: 3 4. M93: 6 5. M93: 20

图 7 河南安阳出土刻铭编磬



1. 永啟磬 2. 夭余磬 3. 永余磬

安阳出土刻铭编磬的表面和周边都经一定程度的磨砺，说明殷商编磬的制造已经应用了调音手段，以达到调节音准的目的。这组编磬的调音部位是磬的两面和周边，但由于制磬工匠的技术掌握尚不熟练，故磨砺后致使磬的外形不是十分规整。《周礼·考工记·磬氏》记载了古人制磬调音的技法，即“已上，则摩其旁；已下，则摩其耑。”（《十三经注疏》本 1980：923-924）其意为：音偏

高，则磨其两面(按这样可使磬的厚度相对减少，从而微调音高使之降低)；音偏低，则磨其周边(按这样可使磬体相对缩小，从而微调音高使之上升)。据闻人军考证，《考工记》约成书于战国初期(1984)。今由这组刻铭编磬看，通过磨砺磬的两面和周边以调节音高的做法，实则于商代晚期已经开始付诸实践，表现出商人制磬技术的创新。

西周时期，特磬与编磬继续并存，直到西周晚期，特磬才渐被淘汰。

周人的特磬，当直承商人特磬的形制。如陕西长安张家坡西周井叔家族墓 M152:24 特磬和陕西扶风齐镇出土的 1 件西周特磬(图 8、图 9)，与殷墟西区 M93:2 和殷墟妇好墓 M5:332 特磬的型式相同，扶风云塘出土的 1 件则与殷墟西区 M93:6 特磬型式相同，即其适例。由商周石磬的类型比较，可以看出二者在音乐文化方面具有一定的继承发展关系。

图 8　陕西长安张家坡井叔家族墓特磬(M152:24)

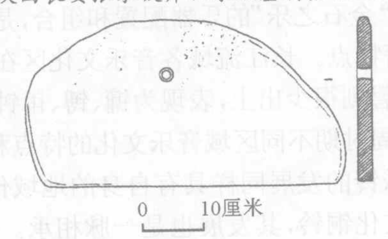
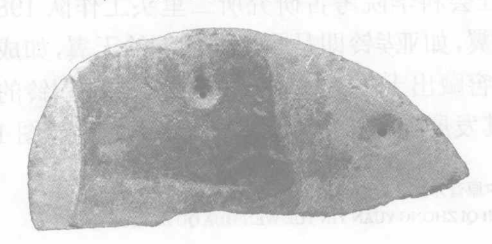
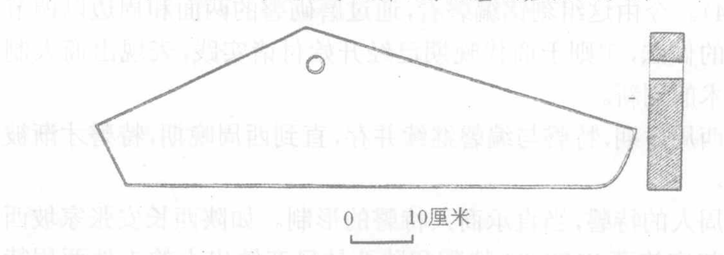


图 9　陕西扶风齐镇出土特磬



西周编磬则承袭晚商倨顶型编磬不断加以完善，并最终确立了惟一的编磬型式，即倨顶，股、鼓分明的凸五边形磬（图 10）。大约在西周中期以后，特磬退居次要地位，编磬则独擅胜场，并与编钟一起，共同建构起西周王朝钟、磬并举的“金石之乐”。

图 10　陕西长安张家坡井叔家族墓编磬（M157:81）

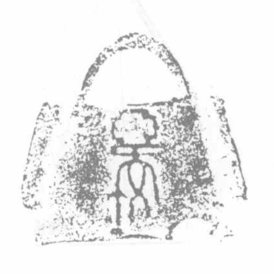


据《左传·襄公十一年》的记述，郑人曾赂赠晋侯以乐师、钟、磬和女乐，晋侯则“以乐之半赐魏绛”，“魏绛于是乎始有金石之乐”（《十三经注疏》本 1980:1951）。殷商编庸和石磬的考古发现表明，中国先秦社会上层贵族所享用的“金石之乐”，其初步形成和确立应是在商代殷墟文化时期，“金石之乐”可谓中原音乐文化的显著特色。中原地区“金石之乐”的乐器配置和组合，是该地区商周音乐文化的一个显著特点。长江流域各音乐文化区在商周时期主要流行青铜乐器，石磬则很少出土，表现为镛、镈、甬钟等“重金组合”的倾向，显示出商周时期不同区域音乐文化的特点和区别。

中原地区乐铃的发展同样具有自身的地域传统，从二里头文化铜铃到商周文化铜铃，其发展也是一脉相承。二里头文化铜铃体侧为单翼，如偃师二里头墓葬 M11 发现的二里头文化四期铜铃即是（中国社会科学院考古研究所二里头工作队 1986）。商代铜铃则多为双翼，如亚𡗝铃即是[23]。西周铜铃无翼，如成周铃[24]和扶风庄白一号窖藏出土的 7 件铜铃即是[25]。这些铜铃的共同之处是合瓦形体，其发展变化主要在于翼的单双和有无（图 11）。



图 11　商周铜铃







1　　2　　3

1. 亚昊铃拓本　2. 成周铃拓本　3. 陕西扶风庄白一号窖藏出土

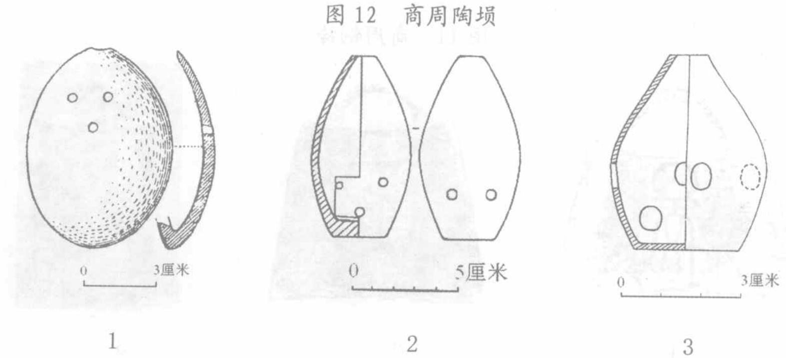
中原地区音乐文化发展的传承性和连续性，从埙在各个时期考古学文化的发现也可得到印证。中原地区的埙在新石器时代的仰韶文化即已产生，如陕西西安半坡和临潼姜寨出土的陶埙便为其例（中国科学院考古研究所等 1963；西安半坡博物馆等 1988）。从仰韶文化、庙底沟二期文化、龙山文化、二里头文化、二里岗文化、殷墟文化到周文化，埙的发展前后相继，连绵不断（方建军 1988），在继承地域文化传统的基础上，取得了新的进展。

商代早期的二里岗文化埙当直承二里头文化夏埙发展而来。偃师二里头出土的二里头三期陶埙为圆腹，小平底，有一个指孔（中国社会科学院考古研究所 1999：238）。郑州二里岗出土的二里岗上层文化陶埙为圆腹，圆底，但指孔至少已增至三个[26]，音域无疑得到扩展。殷墟文化埙则在二里岗文化埙基础之上进一步演化，从殷墟妇好墓出土的陶埙看，五指孔的埙至晚在殷墟文化二期即已得到定型和通行。周文化埙则继承殷墟文化五指孔埙的传统，在形制上并未发生大的改变，如洛阳北窑西周墓葬 M341 所出陶埙即其实例（图 12）。可见商周埙制的定型完成于殷墟文化早期，并于此时登上这种乐器发展的高峰。

由上述磬、铃、埙三种乐器的发展情况可以看出，早期的周音

乐文化，受到商音乐文化的较多影响，继承了商音乐文化的因素。

图 12　商周陶埙



1　　2　　3

1. 河南郑州二里岗出土　2. 河南安阳刘家庄出土(M121:9)
3. 河南洛阳北窑 M314 出土(M314:7-1)

中原音乐文化区发现的青铜编庸，出土地点以殷墟最为集中。殷墟宫殿区正南约 1500 米处的苗圃北地，发现有一处大型铸铜作坊遗址，总面积约两万多平方米(中国社会科学院考古研究所 1987)。在安阳苗圃北地商代遗址，还发现有用于制造编庸的内范 2 件(中国社会科学院考古研究所安阳队 1991)，说明殷都地区具备制造青铜编庸的物质和技术条件。长江流域各音乐文化区虽然也有青铜乐器的制造和使用，但从未发现过编庸，表明这种乐器确是中原音乐文化的独创和发明。

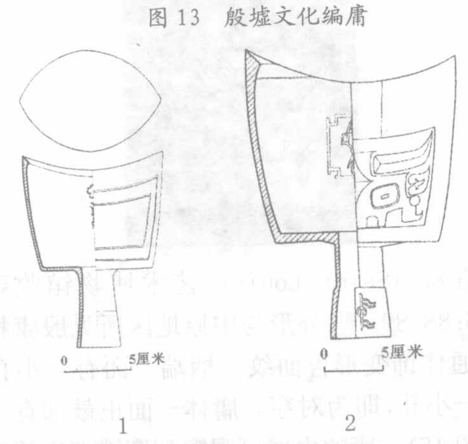
庸在出现伊始便为编组乐器，一般 3 件合为一组，个别可多至 4 或 5 件，如殷墟侯家庄 M1083 所出为 4 件，妇好墓所出则为 5 件。

商周编庸的形制为合瓦形钟体[27]，口宽一般大于体长，侈铣，柄中空与体相通，体饰两种主题纹饰，即回形弦纹和兽面纹。从殷墟二期编庸资料看，回形弦纹庸早于兽面纹庸，其后二者并行发展，但以兽面纹庸位居主流(图 13)。

商周编庸一般内壁光平，没有调音磨锉痕迹，表明铸造出来

的成品庸已经基本符合预先设计的音高。

图 13　殷墟文化编庸



1.殷墟妇好墓出土(839:1)　2.河南安阳郭家庄 M160 出土(M160:41)

中原音乐文化区的编庸至周初时已经比较少见，目前发现有三例。第一例出自陕西宝鸡竹园沟 13 号弛伯墓，时代属康王时期。这件庸的独特之处是柄上有用于悬挂的干，其余形制和纹饰与殷墟文化编庸别无二致(图 14)。第二例是河南洛阳林校马场出土的西周早期 3 件一组的编庸，这组编庸出于一座墓葬的附葬坑，从外观上几乎看不出与殷墟文化编庸的区别。第三例是河南鹿邑长子口墓出土的两组西周早期编庸，形制也为殷墟常见。洛阳林校墓葬的主人是迁居于当地的殷旧贵族，长子口墓的主人也是与商王朝关系密切的方国首领，因而在西周早期仍然保持着殷商音乐文化的固有传统。上述三例考古发现表明，西周早期编庸基本上沿袭殷商旧制，可谓殷商编庸的遗绪。

图 14 陕西宝鸡竹园沟 M13 庸



美国圣路易 (Saint Louis) 艺术博物馆收藏 1 件铜庸 (Kidder 1956:88-89)[28]，外形与中原地区所见殷庸相类，但其体长大于口宽，通体饰变形兽面纹。柄端一面有一小孔，另一面残缺，原也当有一小孔，即为对穿。庸体一面正鼓部有文字，因锈蚀而不能辨识(图 15)。庸的内壁可观察到磨锉调音的痕迹，并有隧式和波式两种调音工艺[29]。隧式调音见于西周中期至两周之际的编钟，而波式调音则见于西周末至春秋早期编钟。这种形制的庸为目前所仅见，或有可能是中原音乐文化编庸的一个变种。综合形制、纹饰和调音等方面看，其年代似为两周之际或稍晚。

图 15 美国圣路易艺术博物馆藏庸



西周早期，新兴乐器甬钟步入历史舞台，编庸渐被淘汰。西周早期甬钟都是3件成编，这种编组形式，可能仍是仿效殷商编庸或受其影响。后来，中原地区的西周甬钟常用8件的编列形式，无论在制作还是在音乐性能方面，都取得了长足的发展。

西周时期，另一种新式乐器编镈也在周地兴起。目前所知中原地区最早的编镈，是出于陕西眉县杨家村的3件窖藏品，时代属西周中晚期(图16,1)。这种3件成编的青铜钟类乐器配置方式，从殷墟文化时期一直延续到西周中晚期。眉县编镈有四翼，无钲间，无枚。传世西周晚期乐器克镈(陈邦怀1972)，其形制与眉县编镈大体相仿(图16,2)。根据我的考察测音，中原地区的西周编镈形体庞大，发音低沉，余音悠长，应属低音乐器。

图16 西周编镈

1 2

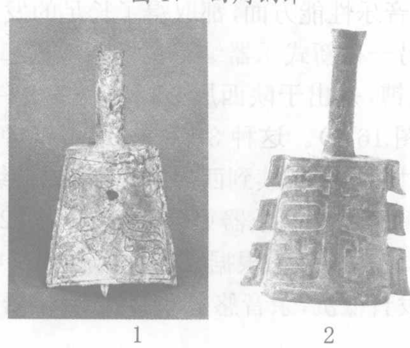
1.陕西眉县杨家村出土 2.克镈

铎是一种铜制摇奏乐器。宝鸡茹家庄強伯殆墓与编钟伴出1件铎，时代在西周昭、穆之际，是目前所知最早的铜铎。此铎为凹口，有长柄，体较长，饰兽面纹，体内有悬舌(图17,1)。东周铎则大多有銎，续木加长成柄，体较小，与西周铎的形制有明显差异。

美国旧金山(San Francisco)亚洲艺术博物馆收藏1件铎[30]，与強伯墓铎形制相类，为长柄，有翼，体饰兽面纹，惟平口而非凹

口，时代应略晚于強伯墓铎（图 17,2）。目前所知西周时期的铜铎数量十分有限，不足以了解其全貌。不过，其他音乐文化区发现的铎都晚于中原地区，属东周时期以后的制品，因可推断，铎最初当为周音乐文化的产物。

图 17　西周铜铎



1　　2

1. 陕西宝鸡茹家庄強伯䧅墓出土　2. 美国旧金山亚洲艺术博物馆藏品

钲为铜制击奏乐器，它最早也出现于中原音乐文化区，如山西晋侯墓地 M64 晋侯邦父墓、河南三门峡虢国墓地 M2001 虢季墓和 M2011、M1052 两座虢太子墓均出有西周晚期铜钲（图 18）。除晋侯邦父墓铜钲外，其余铜钲都是柄上有对穿，以供悬鸣，乃铜钲的早期型式。晋侯邦父墓铜钲的柄制则很独特，它的柄较短，且有四个扉棱，实则为銎，其使用当为插置。西周晚期钲都与编钟或编磬等乐器共出，可见其早期功用主要用于日常音乐演奏。但从 M2011 虢太子墓钲的出土位置与兵器同放一处看，也有用于战事的可能。据《国语·晋语五》记载："战以錞于、丁宁，儆其民也。"三国吴·韦昭《注》："丁宁者，谓钲也。"（韦昭注本 1968：143）这条记载说明，春秋时期，人们已将钲应用于军事行动之中，作为发号施令的音响器具。

其他音乐文化区未见西周钲出土，而仅有东周以后的制品。目前虽然"三都"地区尚未发现钲，但晋、虢墓葬钲的发现，足可证

明钲乃中原地区周音乐文化的创造。

图 18 河南三门峡虢墓钲



1. 虢太子墓出土(M1052:168) 2. 虢季墓出土(M2001:76)

钮钟也是周音乐文化创制的一种新式乐器，目前在"三都"以外的晋、虢两国境内有所发现。已知最早的实例是三门峡虢仲墓M2009出土的8件，时代属西周晚期。另外，在三门峡M1052虢太子墓(图19)、山西闻喜上郭M210和M211也出土有钮钟，其组合都是9件，时代应稍晚于虢仲墓钮钟，即为西周末年或两周之际。西周晚期至两周之际的钮钟，形制变化不是很大，其特点是无枚，与东周时期常见的具枚钮钟明显有异。

图 19 河南三门峡虢墓钮钟(M1052:130)

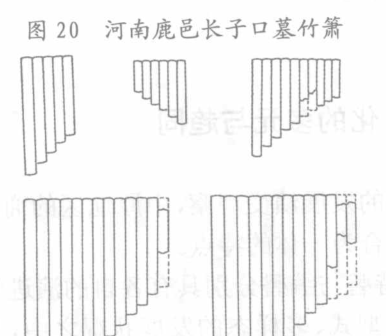


三门峡虢仲墓钮钟的组合为8件，钟的右侧鼓饰有小鸟纹以作为第二基音标志，这些特点与西周甬钟相同，显示出相同音乐文化区不同品种钟类乐器间的相互影响和渗透。虢仲钮钟的内壁已应用波式调音手法，又呈现出制作技术的改良和创新。

虢仲墓钮钟的时代在西周晚期宣王时期，因此钮钟的产生年代当不晚于宣王在位之时。陕西地区作为周人的王都，西周晚期的甬钟发现很多，但却一直没有发现钮钟和钲。陕西出土的西周甬钟多在夷厉之前，之后周室因避战乱而东迁，而钲和钮钟的产生可能恰恰就在这一时期，这或许是王都地区未见钮钟和钲出土的原因之一。

商周时期的箫(排箫)目前仅见一例，乃长子口墓所出竹箫。此墓葬俗和随葬物品多具商晚期文化因素，所出编庸和特磬，与殷墟文化所出同类乐器形制相同，实乃承袭殷商旧制。照此说来，箫很可能在商代晚期也已出现。这一推想，从甲骨文中也能找到佐证。甲骨文有龠字作𠎤(孙海波 1965:87)，郭沫若谓龠字“从亼象形，象形者象编管之形也。”(1976:90)。郭氏所言甚是。《诗经·周颂·有瞽》:“既备乃奏，箫管备举。”《笺》:“箫，编小竹管，如今卖饧者所吹也。管如篴，併而吹之。”(《十三经注疏》本 1980:595)《周颂》是《诗经》较早的诗篇，大体作于西周早期(杨伯峻 1981:1165;程俊英 1985:619)。看来，西周时称这种编管乐器为箫是可信的。长子口墓排箫出土时已经散乱，经拼对复合，可知其形制属于参差形，即箫管长短不一，但大体由长变短(图20)。可惜箫管已经残损，无法测知其音高。

图 20　河南鹿邑长子口墓竹篪



总括上述，可将商音乐文化分为前、后两个时期，前期即二里岗文化时期，后期即殷墟文化时期。商代前期的音乐文化，当直承夏代二里头文化发展而来。夏、商两族在地域上相邻，有过并行发展的时期，因此，夏、商音乐文化所具有的继承关系是建立在共同的地域文化传统之上。

商代后期的音乐文化，在继承商代前期音乐文化的基础上发生了较大的变革，其标志是编磬和编庸的应用。这时期，编磬与特磬分离，编庸作为新兴乐器突现于殷墟文化之中。旋律乐器的增加，表明商代音乐的旋律性较前代已经有所加强。

周音乐文化也可大体分为前、后二期。前期始自西周早期，讫于西周中期；后期则约从西周中期开始，至两周之际。前期的周音乐文化，继承了商音乐文化的一些因素，如此时的特磬和编庸就与商音乐文化后期制品几无差别。这与武王克商后，迁居殷遗民，使得商文化有所延续和保留不无关联。同时，周人也有自己的发明和创造，如西周早期编钟（甬钟）和铎的创制即其例证。

从出土乐器看，后期的周音乐文化面貌发生了重大变革。这时，乐器品种增多，尤其是编钟和编磬，在周地得到了很大的发

展。后来，周人又创造了钲和钮钟这种新型乐器，周音乐文化于此时发展至鼎盛时期。

二、音乐文化的多元与趋同

从出土乐器的发展演变观察，中原地区的商周音乐文化具有多元性和趋同性合为一体的特点。

商周时期，特磬与编磬分别具有各自的演进轨迹。从商至周，特磬一直处于多型式、多样态的发展状况之中，从形制上并未形成统一规格。在制作工艺方面，凡刻纹特磬一般都经磨制，如武官大墓出土的虎纹特磬、小屯洹水南岸出土的龙纹特磬、妇好墓出土的鴞纹特磬和殷墟 M1769 出土的鱼形鱼纹特磬等均为其例。除有纹饰的特磬之外，素面特磬仍沿用二里头文化以来的打制或打、磨兼制手法，但磨制特磬始终未能完全取代打制特磬。

编磬则不然，自殷墟文化产生编磬起，磨制技术即贯穿始终。磨制技术当然要优于打制，它不但可使磬体表面平整，外观好看，而且有利于敲击时的起振发音。因此，与编磬的制作技术相比，特磬的制作技术改进迟缓，似乎显得较为保守和滞后。但无论编磬或特磬，大多是由石灰岩作为制造材料（湖北省博物馆 1984），表现出制磬选材的一致性。石灰岩的密度较高、易于层片剥离，且取材便利，对于制造板体石磬来说，当然最为适宜。

特磬与编磬打、磨两种不同制法，表现出商周时期乐器制造者的实用性选择。因为特磬是单件节奏性乐器，只要音高、音色和音强符合一定要求即可，故不需过多加工整形；而编磬则是编组旋律乐器，其制作必须符合特定的调式音阶，故需精细加工。

从商周特磬的音响测试看（表 7），应属单音乐器，且音高多不相同。然而，作为节奏性击乐器，特磬的音高虽然并没有严格要

求，但在与其它乐器配合演奏时，也应在音响上取得和谐效果。因此，相同地方出土的特磬有一些共同音的存在，恐非纯属偶然，它或有可能是一定音高标准在区域范围内（如殷墟）的应用和体现。

表 7　商周特磬测音结果[31]

序号	特磬	标本号	音高	资料来源
1	郑州石佛乡小双桥遗址磬	ZSXT189③：1	$^{\#}G_6-12$	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a：54
2	陕西蓝田怀真坊磬	无	$^{\#}F_5+13$	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996b：15
3	殷墟妇好墓鸮纹磬	AXTM5：2	B_5	方建军 1989a
4	殷墟妇好墓“妊竹入石”磬[32]	AXTM5：316	$^{\#}A_5-11$	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a
5	殷墟武官村大墓虎纹磬	无	$^{\#}C_4+1$	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a：19
6	殷墟西区 M991 磬	ASM991：20	$^{\#}C_5-42$	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a：56
7	殷墟大司空村 M539 鱼形磬	ASM539：11	G_6+23	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a：56
8	殷墟小屯洹水南岸龙纹磬	无	A_4-16	方建军 1989a
9	殷墟西区 M701 磬	AGM701：72	F_5-42	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a：59
10	殷墟西区 M1769 鱼形磬	AGM1769：1	A_5+24	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a：57
11	陕西扶风齐镇村磬	87F：400	$^{\#}F_5+47$	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996b：16

殷墟文化编磬的组合似以 3 件为常数，如妇好墓编磬和前述安阳所出刻铭编磬均为 3 件一组。目前只有安阳出土的这组刻铭编磬保存状况较好，其测音结果如下所列（李纯一 1996c：45）：

永启　$^{\#}A_5+30$

天余　$C_6\pm0$

永余　$^{\#}D_6+47$

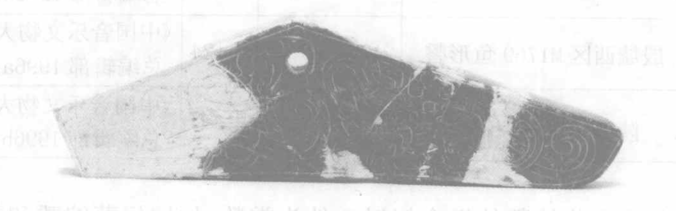
从上可知，这组编磬按照编悬次序，在发音上有两种调式倾向，即三声徵调式的徵—羽—宫和三声商调式的商—角—徵。在殷商时代，它们可能用于演奏乐曲旋律或旋律框架音。当然，乐器本身所具备的音列或音阶（调式）结构，只是体现了乐器音响性能方面的特点，至于具体的音乐作品，则不一定与乐器的音列或音阶（调式）结构等同。

中原地区的西周编磬，无论是周朝王都范围还是诸侯国所出，都已基本统一为倨顶，股、鼓分明，底边平直或微有拱弧的凸五边形磬，这种磬型与东周时期编磬的区别仅在于底边，即东周编磬的底边拱弧高度一般要大于西周编磬。

扶风召陈乙区遗址出土的夔纹编磬，形体厚大，如其中的1件（T24:12）通长达64.5厘米。磬的两面雕刻有夔纹，周边雕刻有鳞纹，雕纹均为阴刻，出土时纹内填以朱砂（图21）。又如长安张家坡井叔家族墓和宝鸡贾村上官村出土的编磬，虽然都是素面，但其形制与召陈乙区所出属于同一体系。贾村上官编磬出于西周夨国遗址，夨国与周同为姬姓（卢连成、胡智生1988:423），其地与岐周相去不远，所出编磬同属周制应在情理之中。

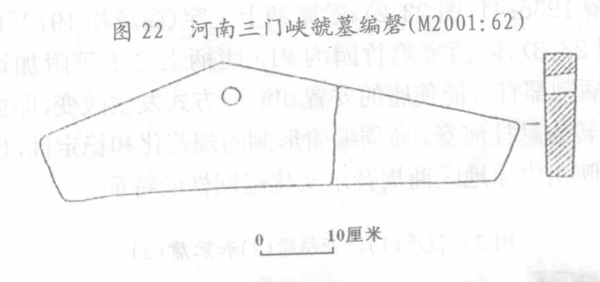


图21　陕西扶风召陈乙区遗址夔纹编磬（T24③:12）



总体而看，周朝姬姓诸侯国的编磬，如晋、虢、应等国所出，与西周王都编磬型式相同，应属同一发展体系（图 22）。大量出土遗物表明，天马——曲村遗址西周时期考古学文化面貌与丰镐遗址没有太大区别，可见晋文化属典型周文化系统（北京大学考古学系 1998：36）。晋、虢、应等诸侯国均为周初分封，其始封君都是周的宗族，这些诸侯国在乐器制作方面反映出音乐文化的趋同性因素，与周朝统一的宗法政权体系当不无关系。

图 22　河南三门峡虢墓编磬（M2001：62）



周文化中心区域的岐周和宗周目前尚未发现成套编磬的完整实例，但从虢国墓地、晋侯墓地和应国墓地所出编磬看，周代编磬的组合件数，较之商代 3 件一组要有所增多。三门峡 M2001 虢季墓所出宣幽时期的编磬为 10 件组合，晋侯墓地 M93 所出幽平时期的编磬也是 10 件，而春秋时期编磬 10 件组合的情况已属常见，因可相信，周文化系统的编磬在西周晚期已经具备 10 件组合的形式。

从殷商编磬 3 件一组，到西周晚期编磬 10 件一组，其间是否存在其它数目的组合形式，目前限于材料，尚不能确知。不过，河南平顶山未被盗掘的应国墓葬 M95 出土编磬 4 件，又据厉王时期的师歔簋铭文，伯龢父在给师歔的赏赐物品中有“鍚钟一、磬五”（中国社会科学院考古研究所 2001：439），因此，周磬或有可能存在 4 件或 5 件的编组形式。

西周编磬目前虽然发现有几批，但遗憾的是保存状况都不理

想，难以通过测音了解其固有的音阶结构。但可以相信的是，西周晚期编磬当是按照一定的音阶调式组合在一起，因为随后而来的春秋时代，10 件组合的编磬已经具备五声音阶的编悬次序，如洛阳中州大渠出土的春秋晚期编磬即其一例[33]。至于西周晚期与春秋时期 10 件组合的编磬音阶结构是否相同，尚待发现保存完好的西周编磬再行研究。

殷墟文化编庸自产生之时起，其器制已具备较为统一的规范。通观殷墟文化二期至四期的编庸，形制上的变化不大，仅在于柄制的局部改变，如⿰⊠又庸柄上之旋（容庚 1936:67；图 23，1）、亚矣庸柄上之环（黄濬 1936:41；图 23，2）、贮庸柄上之穿（商承祚 1973[1935]:92-93；图 23，3）、陕西宝鸡竹园沟 M13 庸柄上之干等附加设置即是。这些柄制都有可能使庸的安置和演奏方式发生改变，即由插置或手持而转为悬挂演奏。商周编庸形制的规范化和稳定性，也从一个侧面反映出中原地区商周音乐文化趋同性的特征。

图 23 ⿰⊠又庸(1)、亚矣庸(2)和贮庸(3)



殷墟文化编庸的铭文字数较少，多为方国或族氏徽号。如妇好墓所出编庸，铭文为“亚弜”二字，“亚”乃武职官名，“弜”乃方国或族名（中国社会科学院考古研究所 1980:97），由此看来，编庸当是“弜”方国或族入纳之贡品。殷墟文化编庸还有类似性质的铭

文，如花园庄 M54 编庸之“亚长”、大司空 M663 编庸之“古”、戚家庄 M269 编庸之“爰”、郭家庄 M160 编庸之“亚寠止”、殷墟西区 M699 编庸之“中”、大司空 M312 编庸之“亚㑈㛎”等即是(图 24)。这些带有族氏徽号铭文的编庸在殷墟出土，说明在殷墟内外居住着不同的族。殷墟西区族墓地 M699 出土的编庸，上有铭文“中”字，此字也见于郭家庄 M160 所出“亚寠止”编庸，其间是否有某种联系，尚待积累更多资料方可探讨。

图 24　殷墟文化编庸之族氏铭文



1. 亚弜庸　2. 亚长庸　3. 古庸　4. 爰庸　5. 亚寠止庸　6. 中庸　7. 亚㑈㛎庸

殷墟卜辞有“王族”、“多子族”、“三族”、“五族”等记录(陈梦家 1956:498-497)。《左传·定公四年》记载:“分鲁公以……殷民六族:條氏、徐氏、萧氏、索氏、长勺氏、尾勺氏。……分康叔以……殷民七族:陶氏、施氏、繁氏、錡氏、樊氏、饥氏、终葵氏。”(《十三经注疏》本 1980:2134-2135)说明商代的居民结构是多族氏的。

从殷墟西区族墓地以及殷墟范围内出土的具族氏铭文的编庸看，其形制具备相当统一的规范，并未显示出不同族氏间编庸的明显差异。这当与商王朝以王权为中心的氏族社会体系不无关系。在商王的直接统治下，青铜乐器的制造在不同族氏的上层社会中保持着一致的规格和器制。

目前出土的西周编庸保存状况欠佳，音响测试都不理想。殷商编庸虽然也有一些已经有不同程度的锈蚀或残损，但还是能够从中找出不少比较完好的实例。这里选出 10 组殷商编庸，将其测音结果列为表 8，以便探讨。

表 8 殷商编庸测音结果

序号	编庸	件数	标本号	正鼓音	侧鼓音	资料来源
1	妇好墓编庸[34]	5	839/1 839/2 839/3 839/4 839/5	G_5 A_5 C_6 E_6? G_6	A_5 B_5- D_6 ? A_6	李纯一 1996:119
2	花园庄 M54 编庸	3	M54:119 M54:108 M54:199	F_5+7 $^{\#}G_5-26$ $^{\#}C_6-44$	G_5-16 $^{\#}A_5-17$ D_6-2	刘新红 2004
3	郭家庄 M26 编庸	3	M26:36 M26:32 M26:33	F_5+29 A_5+5 $^{\#}C_6-14$	$^{\#}G_5+7$ C_6-45 $^{\#}D_6+38$	同上
4	戚家庄 M269 编庸	3	M269:45 M269:46 M269:47	F_5+5 A_5-45 D_6-19	A_5+31 $^{\#}C_6\pm0$ $^{\#}F_6+22$	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a:75
5	郭家庄 M160 编庸	3	M160:41 M160:23 M160:22	$^{\#}D_5+31$ $^{\#}F_5+2$ C_6+29	$^{\#}F_5-20$ $^{\#}G_5+42$ $^{\#}D_6-38$	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a:76
6	殷墟西区 M699 编庸	3	M699:4/1 M699:4/2 M699:4/3	C_5+23 G_5+19 C_6+25	$^{b}E_5-50$ A_5-35 C_6+25	方建军 1996a:66
7	殷墟西区 M765 编庸	3	M765:6 M765:5 M765:4	$^{\#}D_5-5$ $^{\#}F_5-23$ A_5-33	$^{\#}F_5+8$ $^{\#}G_5+44$ B_5+27	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a:74
8	大司空 M288 编庸	3	M288:1A M288:1B M288:1C	A_5+37 B_5-48 D_6+3	D_6-18 D_6+14 $^{\#}G_6-6$	刘新红2004
9	大司空 M312 编庸	3	M312:10 M312:9 M312:8	E_5-23 $^{\#}G_5-38$ $^{\#}C_6-21$	$^{\#}F_5+45$ $^{\#}A_5+36$ F_6+30	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a:280
10	西北冈 M1083 编庸[35]	4	R1088 R1087 R1086 R1085	E_5+ G_5+ D_6- D_6--	未测	贾士衡(Sylvia Shih-heng Chia) 1980

从编庸的测音数据看，正鼓音与侧鼓音之间的音程关系不定，其中大、小二度和大、小三度较多，同度(M699 第 3 件)、纯四度和增四度(M288 第 1 和第 3 件)各有一例。如果将每组编庸的正、侧鼓音加以连奏，从听觉上并不能构成谐和的音阶结构；但各庸正鼓音之间却是按照一定的调式音阶组合在一起(表 9)。由此

看来，殷商编庸可能还不是双音乐器，其侧鼓音在当时可能尚未予以实用。

表9 殷商编庸音阶结构

编庸	正鼓音音阶	阶名
妇好墓编庸[34]		徵-羽-宫-角(?)-徵
花园庄 M54 编庸		角-徵-宫
郭家庄 M26 编庸		宫-角-徵
戚家庄 M269 编庸		宫-角-羽
郭家庄 M160 编庸		角-徵-宫
殷墟西区 M699 编庸		宫-徵-宫
殷墟西区 M765 编庸		羽-宫-商
大司空 M288 编庸		徵-羽-宫
大司空 M312 编庸		宫-角-羽
西北冈 M1083 编庸[35]		羽-宫-徵

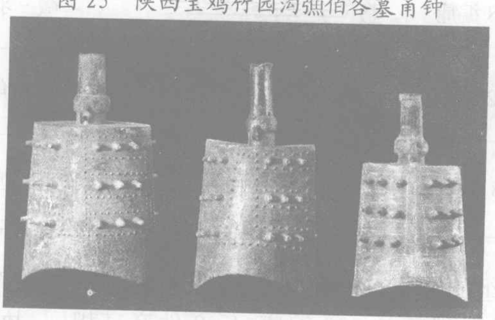
3 件一组的编庸，一般是三声音阶，个别是二声音列（如 M699 编庸）。4 件一组的 M1083 编庸，后 2 件音高相同，故也是三声音阶[36]。5 件一组的妇好墓编庸，第 1 件与第 5 件为八度音程关系，

其发音为四声音阶。如果按每组编庸的音阶构成不可缺少宫音来考虑，殷商编庸的调式有宫、角、徵、羽四种；如果忽略宫音，则还可能包括商调式。由此可见，殷商编庸的音阶构成属于五声调式体系，而殷墟编庸 C_6、$^{\#}C_6$、D_6、F_5、A_5 等共同音的存在，说明在殷商王都范围之内，可能已具备相同的音高标准。

上述编庸的组合以 3 件为常数，以 4 或 5 件为变数，其音阶构成多为三声，个别为二声或四声，这些情况都表现出殷商音乐多元化与统一性并存的特征。

西周早期编钟（甬钟）在宝鸡弜国墓地（图 25）、长安普渡村长由墓和平顶山北渡魏庄均有发现。平顶山一带是西周应国故地，魏庄编钟出于此地，恐与应国有一定牵连。应国乃姬姓周族，弜伯和长由是居住于周地的非姬姓贵族（卢连成、胡智生 1988：423）。据主持弜国墓地发掘工作的卢连成和胡智生研究，弜国墓地陶器分甲、乙、丙三组，甲组陶器属关中西周文化因素，但在墓地中数量较少，居于从属地位；乙组陶器明显具有甘肃东部、南部寺洼文化安国类型的特征；丙组陶器数量最大，是墓地的主流陶器，且具有早期蜀文化特征（卢连成、胡智生 1988：446-462）。由此可见，弜国墓地出土遗物的文化因素并不单一。但仅就弜国编钟而言，还不能找到受寺洼文化或早期蜀文化影响的证据。因此，上述三地所出西周早期编钟，均属周文化系统的乐器。

图 25　陕西宝鸡竹园沟弜伯各墓甬钟



综观西周早期编钟，其形制和组合有如下一些共同特点：

(一)舞、篆及正鼓部皆饰云纹，右侧鼓无饰。

(二)钲、篆四边皆以小乳钉为界。

(三)内壁光平，没有调音工艺。

(四)一般3件合为一编，但限于目前材料，其音阶结构尚不清楚。

西周中期以后的编钟，在周朝的“三都”地区以及晋、虢、应、杨、魏等国均有发现(详表3—表6)。综观西周中、晚期编钟，其形制和组合有如下一些共同特点：

(一)正鼓部常饰顾夔纹或云纹。

(二)右侧鼓纹饰以小鸟纹居多，以其它形状的纹饰为少，作为侧鼓音的发音标志。

(三)钲、篆四边以弦纹为界。

(四)内壁有自口沿至舞顶的长隧(即沟槽)，隧数2-8条不等，用于对编钟的音高进行微调。

(五)一般8件合为一编，音阶结构为四声羽调式。

西周“三都”地区编钟的形制和组合比较统一。岐周和丰镐地处周朝中心腹地，所出编钟自然可为周文化编钟的代表(图26)。成周虽然是周朝的东都，与宗周相距稍远，但这里出土的西周晚期编钟与宗周所出形制雷同，几乎无法分辨。如洛阳西工周墓M1482出土的4件编钟，与陕西出土的夔纹编钟(如中义钟、柞钟)形制相同，只是其组合不甚完整，有所缺失[37]。但洛阳西工编钟内壁的隧深不及舞顶，又显示出向春秋编钟波式调音过渡的迹象。从此而看，这4件编钟的时代可能稍晚，即约当西周末期或两周之际。

总体看来，晋、虢、应、杨、魏等国编钟，除了有些编钟仅存单件或组合不完整外，其它方面基本具备上述西周中、晚期编钟的特点，即使是距离王都稍远的应国，在编钟器制上也与周朝保持

一致[38]。以宗法制度为核心的西周王朝，在政治上对各诸侯国进行严格管理和控制，表现在音乐文化上，则是编钟这种礼乐重器于器制和组合方面的统一规格。因此，中原地区的西周编钟同属周音乐文化发展系统，编钟本身显示出强烈的文化趋同性。

图 26　陕西扶风庄白一号窖藏痶钟(H1:57)



接下来考察西周编钟的音阶构成。今选 4 组西周早期编钟，将其测音结果列为表 10。

表 10　西周早期编钟测音结果

序号	编钟	标本号	正鼓音	侧鼓音	资料来源
1	竹园沟強伯各墓编钟	BZM7:12 BZM7:11 BZM7:10	B_4-35 $^{\#}D_5$+28 B_5+35	D_5+16 G_5+13 E_6-47	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996b:29
2	茹家庄強伯矰墓编钟	BRM1 乙:28 BRM1 乙:29 BRM1 乙:30	A_4+43 $^{\#}C_5$+17 B_5+41	失音 F_5+32 D_5-6	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996b:31
3	长安普渡村长由墓编钟	陕 699:4 陕 698:3 陕 697:2	G_4+37 C_5-27 $^{\#}F_5$+29	B_4-5 E_5-44 A_5±0	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996b:281
4	平顶山北渡魏庄编钟	0771 0770 0769	E_4+4 C_5-26 A_5+45	G_4+5 E_5+35 B_5+23	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a:79

这4组西周早期编钟都有不同程度的锈蚀和残损，经修复后音响已经受到一定影响，其测音结果恐怕并不能反映编钟的固有音高，因此这里不宜对编钟的音阶结构做出过多推测。但是，竹园沟编钟最大的第1件和最小的第3件为八度音程关系，茹家庄第3件正鼓音比A_5低51音分，普渡村第3件比G_5低71音分，它们也分别与第1件具有近似八度音程关系的倾向。这种现象似乎应该引起我们的注意。商晚期3件一组的编庸也有第1件与第3件为八度音程的例子，如殷墟西区M699所出即是(见表8、表9)。西周早期编钟是否也存在第1件和第3件这种八度音程，还有待发现完好的实例来加以检验。

西周早期编钟正、侧鼓音之间为大、小三度音程关系，正、侧鼓音连奏不能组成谐和而规律的音阶结构，编钟侧鼓部也无小鸟纹之类的第二基音标志。由此看来，这时编钟的侧鼓音可能尚未正式使用。

从西周中晚期开始，西周编钟8件编列的组合形式已经成为一种常规制度，并通行于中原地区。长安张家坡出土的西周晚期叔专父盨，其铭文记述了"叔专父作郑季宝钟六，金隮盨四，鼎七。"的史实（中国社会科学院考古研究所沣西考古队 1965:449-450)陕西宝鸡太公庙出土春秋早期秦武公编钟的固有组合也为6件（卢连成、杨满仓 1978;方建军 1996b:120-122)。这种情况显示，西周时期的编钟或许还有6件组合的编列形式存在。但从迄今发现西周编钟的完整组合都是8件来看，6件编列应该不是一种常制。

从陕西蓝田出土西周恭王时期的应侯视工钟[39]看，其右侧鼓已有第二基音标志，由此可见，西周编钟侧鼓音的正式应用大约始自恭王时期或稍早。"三都"地区西周中晚期编钟的音阶构成，可举陕西扶风齐家村出土的8件柞钟为例(表11)。

表 11　柞编钟测音结果

标本号	正鼓音	侧鼓音	资料来源
60.0.175	A_3-26	同正鼓音	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996b:56
60.0.176	C_4-30	同正鼓音	
60.0.178	E_4-25	G_4+2	
60.0.177	A_4-23	C_5-15	
60.0.179	E_5-21	G_5+24	
60.0.180	A_5+34	C_6+22	
60.0.190	E_6+64	G_6-16	
60.0.181	A_6+74	$^{\#}C_7-6$	

从测音结果看，这套编钟的音准相当不错。第 1 和第 2 件编钟右侧鼓无小鸟纹，侧鼓音分别与第 2 和第 3 件钟重复，故前两件编钟的侧鼓音不用。从第 3 件钟起，侧鼓音都是正鼓音的上方小三度。十分显然，8 件组合的编钟，其音阶结构是四声羽调式，即羽—宫—角—徵模式，音域达到三个八度加一个小三度。这种音阶结构模式，已经可以成为判断中原地区西周编钟组合与编次的一种标尺。

晋国编钟的音阶结构可举晋侯墓地所出两组晋侯苏钟为例(表 12)。

表 12　晋侯苏编钟测音结果

组别	标本号	正鼓音	侧鼓音	资料来源
第一组	73629	失音	B_3+	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996d:32
	73630	B_3-33	$^{\#}D_4\pm 0$	
	73632	$^{\#}D_4+5$	G_4-38	
	73634	$^{\#}G_4+35$	C_5-2	
	73636	E_5-20	G_5+22	
	73638	A_5+11	C_6+39	
	73639	$E_6\pm 0$	G_6+41	
	73640	A_6+36	$^{\#}C_7-47$	
第二组	73628	$^{\#}G_3+3$	B_3+45	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996d:32;2000:46
	73627	C_4-24	$^{\#}D_4+37$	
	73631	$^{\#}D_4-19$	$^{\#}F_4+23$	
	73633	$^{\#}G_4+45$	C_5+9	
	73635	$^{\#}D_5+34$	G_5-29	
	73637	A_5-22	C_6-10	
	M8:33	$^{\#}D_6-28$	$^{\#}F_6+24$	
	M8:32	$^{\#}G_6+32$	B_6+46	

晋侯苏编钟两组共16件，每组8件，虽然音准不很精确，但其音阶结构一仍其旧，为四声羽调模式。并且，从测音数据判断，这两组编钟的调性也可能相同[40]。

虢国编钟的音阶组合情况，可看三门峡虢国墓地M2009虢仲编钟和M2001虢季编钟的测音结果（表13）。

表13　虢国编甬钟测音结果

编钟	编号	正鼓音	侧鼓音	资料来源
M2009虢仲编钟	1	$^{\#}A_3+28$	D_4-3	《中国音乐文物大系》总编辑部1996a:93
	2	失音	失音	
	3	F_4-2	A_4-40	
	4	$^{\#}A_4-23$	$^{\#}C_5+28$	
	5	F_5-7	$^{\#}G_5-24$	
	6	$^{\#}A_5-1$	$^{\#}C_6+9$	
	7	$^{\#}F_6-19$	A_6+4	
	8	B_6-23	D_7-11	
M2001虢季编钟	M2001:45	失音	失音	《中国音乐文物大系》总编辑部1996a:82
	M2001:49	$^{\#}C_4-7$	$^{\#}F_4-31$	
	M2001:48	F_4-27	$^{\#}G_4-10$	
	M2001:44	$^{\#}A_4-10$	$^{\#}C_5-1$	
	M2001:50	F_5-41	$^{\#}G_5-31$	
	M2001:51	$^{\#}A_5+11$	$^{\#}C_6+37$	
	M2001:46	F_6+29	A_6-36	
	M2001:47	$^{\#}A_6+33$	$^{\#}C_7+8$	

从测音情况看，虢仲和虢季编钟的音阶结构都是四声羽调。这两套编钟分别出于不同墓葬，墓主也各有其人，但其音阶相同，并且属于同调。这种情况说明，西周时期青铜乐器的制作已具备比较统一的技术规范。

以上晋、虢两国编钟的音阶构成再一次证明，晋、虢音乐文化属于典型的周音乐文化系统。周音乐文化的编钟，不仅于外在的形制和纹饰方面显示出文化的趋同，而且于内在的音阶结构上也具有统一规范，达到了编钟制造在形式和内容方面的高度统一。

西周晚期至两周之际的钮钟，有8件成编者，如三门峡M2009虢仲墓钮钟即是，也有9件成编者，如三门峡虢太子墓M1052和山西闻喜上郭西周晚期墓葬M210、M211出土钮钟即是。

这一方面表现出钮钟组合的大致趋同性，另一方面也说明此时钮钟的组合尚未完全统一，还有一定的个体差异。这种区别，从钮钟的音阶构成中也可得到体现。

首先来看三门峡虢仲墓 M2009 编钮钟的音响测试结果（表 14）。

表 14　虢仲墓编钮钟测音结果

序　号	正鼓音	侧鼓音	资料来源
1	破裂失音	破裂失音	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a：128
2	G_4+26	$^{\#}A_4-26$	
3	C_5-40	$^{\#}D_5+28$	
4	F_5-25	$^{\#}A_5-39$	
5	C_6+44	E_6+12	
6	F_6-13	$^{\#}G_6-45$	
7	$^{\#}C_7-15$	$^{\#}D_7+49$	
8	E_7+45	$^{\#}G_7-17$	

从其发音看，第 3—8 件钟正鼓音之间形成角—羽—角—羽—角—羽音列模式，这与上举西周中、晚期 8 件组合甬钟第 3—8 件的正鼓音完全一样。第 1 件钟破裂失音。第 2 与第 3 钟为 434 音分，比平均律大三度（400 音分）多 34 音分，比纯四度（500 音分）低 66 音分；比五度相生律大三度（408 音分）多 26 音分，比纯四度（498）低 64 音分；比纯律大三度（386 音分）多 48 音分，比纯四度（498 音分）低 64 音分。相比而言，其发音更倾向于五度律大三度音程关系。这样，虢仲墓 8 件组合编钮钟的音阶构成，很可能同西周编甬钟一样为四声羽调结构。

再看山西闻喜上郭墓葬 M211 出土 9 件编钮钟的测音结果（表 15）。

表 15 山西闻喜上郭 M211 西周晚期编钮钟测音结果

序号	正鼓音	侧鼓音	资料来源
1	C_5-28	$^{\#}D_5$+42	山西省考古研究所等 1996:326
2	D_5+21	F_5+32	
3	F_5-10	A_5+4	
4	G_5+44	B_5+38	
5	A_5+20	C_6+28	
6	D_6+33	F_6+58	
7	G_6+74	B_6+7	
8	A_6+77	C_7+92	
9	D_7-22	F_7+0	

闻喜上郭 M211 编钟的原测音报告序号 1 正鼓音为 B_4+72，序号 3 正鼓音为 E_5+90（山西省考古研究所等 1996:326），今分别表示为 C_5-28 和 F_5-10。从各钟的正鼓音连奏看，这套编钟可以构成以 F 为宫的五声徵调音阶结构，即徵—羽—宫—商—角—羽—商—角—羽。如果加上侧鼓音，这套编钟还具备变徵（B）和闰（#D）。序号第 5、6、7 和序号 8、9 各钟正鼓音之间为纯四度，音程跨度较大，可能更适于演奏乐曲旋律的框架音，此正所谓"金石以动之，丝竹以行之"（《国语•周语下》，韦昭注本 1968:43）。

闻喜上郭 M210 出土的 9 件组合编钮钟，其音阶结构是以 D 为宫的五声徵调（山西省考古研究所等 1996:326），音阶排列与 M211 编钟相同。西周末期钮钟 9 件的组合形式，在春秋时期较为流行，并且，这种五声徵调的音阶结构也为春秋编钟所沿用。如河南淅川下寺一号楚墓、淅川徐家岭 10 号楚墓所出 9 件编钮钟的音阶结构（《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a:116、124、319、321）与闻喜上郭所出相同，即为其例。

埙的制造，由二里岗文化时的不定型发展到殷墟文化时的型式固定、规格统一，即都是小平底、圆腹、有五个指孔，其发展已经处于稳态，由多元化趋于统一性。直到周代，埙的型式仍然承袭殷商，在商代埙制的基础上略有损益，没有发生大的改变。从妇好墓所出陶埙看，这种定型化的埙至晚在殷墟二期已经通行。

商代晚期，埙在型式统一的情况下，在制作材料上也不限于陶土一种，而是扩展至骨、石，如侯家庄西北冈 M1550、M1001 和小屯 YM333 出土埙即是。以骨、石材料制造埙当然需要更为复杂的工艺，如石埙的腹腔挖空一项就不容易。

商周墓葬所出埙，一墓出 1 至 4 件不等。不过，殷墟妇好墓和辉县琉璃阁 M150 都是一墓随葬 3 件陶埙，妇好墓所出 3 件埙为二大一小，辉县琉璃阁 M150 所出则为一大二小。

这里需要对埙的测音问题略加讨论。埙这种激发边棱而发音的吹奏乐器，与钟磬之类的固定音高乐器相比，其测音的主观性很大。不同时、地和人次所做测音，其结果会有较大出入，有时全闭筒音甚至相差一个大二度，以至目前公布的测音数据较为混乱，令人无所适从。因为吹奏时不同的力度、角度、温度等，都会影响埙的发音，所以，埙测音数据中的音分值恐怕并不能说明更多问题。

我曾对河南省博物院和中国社会科学院考古研究所安阳工作队收藏的殷商陶埙进行过反复试奏，有两点可以基本肯定。第一，埙最容易发出的音是四声音阶，其它高端音难以吹奏发音。结合殷商乐器的总体发展情况看，编庸多为三声，个别是四声，磬也是三声。因此，我赞同李纯一的看法，即埙的发音“可能以四声为主，但也兼顾二变”（李纯一 1996c：403）。所谓二变，即变徵和变宫。第二，从目前资料看，埙的音阶构成有三种模式，即宫调式的宫—角—徵—羽结构（如辉县琉璃阁 M150 埙，《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a：277）、羽调式的羽—宫—商—角（妇好墓埙和河南省博物馆藏埙，李纯一 1996：402）结构和羽调式的羽—宫—角—徵（殷墟 M121 埙，《中国音乐文化大系》总编辑部 1996：20）结构。从此而看，埙虽然常用四声音阶，但其音阶调式也非仅限一种。埙外观形态的相同与内在音阶结构的区别，体现了音乐文化趋同性与多元性合为一体的特征。

殷商时期，磬、埙这两种乐器的发展是一个渐变的过程，其总体发展趋向是由多样化向统一性演进，由非固定性向固定性演进。而编庸在进入殷商乐器行列之初，似乎已具备定型和统一的特性，只是到商代末期，它才出现局部的形制变化，使安置方式由置奏改为悬鸣，并最终为西周甬钟所取代。这种乐器形制的固定性与非固定性以及统一性与多样化共存的情况，体现了中原地区殷商乐器的发展特点。

殷墟文化时期的乐器，就编磬、编庸和埙来看，都存在3件组合或3件随葬的形式。如果说编磬和编庸3件一组是为了构成音乐演奏所需音阶的话，埙的组合一墓也是3件恐怕就需要进一步考虑。3件埙大小相配，有的调高相同(如妇好墓埙)，但音区不同，可能是同类乐器不同音色搭配的一种编配方式。但是，埙为什么偏偏以"3"这个数字随葬？它是否为合乎某种礼制规范而制定的一种乐器随葬规格？恐怕一时还不能得出确切的解答。

三、音乐文化的交流与互动

从出土乐器看，虽然商周时期的中原音乐文化具有明显的历史传承性和文化趋同性，但其文化因素并非单一。它不仅是基于地域传统而发展起来的独立而连续的音乐文化，而且还吸收外来的文化因素，兼容并蓄，并对其他地区音乐文化的发展产生影响，从而发挥了音乐文化的交流与互动作用。

从考古发现观察，商音乐文化包含一定的外来文化因素。如妇好墓出土的1件特磬，外观呈长条形，上部一边铭刻"妊竹入石"四字。据曹定云考证，"妊"应是低于"亚"的一种职官，"竹"可能就是孤竹，是附属于商王朝的一个方国或部族，与夏家店下层文化关系密切(1993:44-57)。由此看来，这件石磬当为方国或族

向商王朝入纳的贡品乐器，而这个方国或族可能就是活动于夏家店下层文化范围之内的孤竹国。商代方国或族的乐器以贡纳形式流入殷墟，客观上为商音乐文化与其他方国或部族音乐文化的交流带来了可能，同时也表现出王国音乐文明和方国音乐文明的并存共荣。

据潘其风研究，殷墟的古人类学资料反映出商代政治中心地区的居民来自四面八方。从人种类型分析，当时占优势的居民系属于东亚蒙古人种类型的群体，其中大部分可能就是当地的原住民，其次是属于东亚蒙古人种和北亚蒙古人种相混合的类型，他们可能来自西部和北部地区。此外，还有少部分居民是来自南方的移民(1989)。在殷墟的中小型墓葬中，有少数具有北亚人种特征的个体，这类墓葬大都随葬有一定数量的礼器，其身分应优于一般自由民，或许可代表商人统治阶层的体质类型（潘其风1987:229)。由此看来，殷墟的居民类型是多种族的，这种情况似在显示，商音乐文化的构成因素恐非单一，它不仅包括本地区原住民的文化，而且还可能包括中原以外地区的移民文化，商音乐文化的形成，应为当时不同种族的人们在相同地域范围内进行文化交流和文化融会的结果。

中原音乐文化与他文化的交互作用，从中原与中原以外同类乐器的相互比较可以获见。中原地区殷墟文化出土的编庸，与南方和东南音乐文化区出土的商周铜镛虽然属于同类乐器，但编庸从未在南方和东南地区发现过，镛也没有在中原地区乃至整个黄河流域出土过，可见庸和镛显属两种不同文化体系的乐器。

目前最早的编庸是妇好墓出土的殷墟文化二期制品，但其形制较为规范，恐非编庸的初始形态。因此，推测中原编庸的产生应该早于殷墟文化时期，而可能在二里岗文化上层阶段或稍早些。南方镛的最早实例是江西新干大洋洲商墓出土的3件，时代不晚于殷墟二期，但其纹饰繁缛，形制更为规范，其年代显然晚于妇好

墓编庸。由此而看，南方镛的产生应略晚于中原庸，即可能在二里岗文化与殷墟文化交替之际。

从形制上看，镛似为庸之扩大。南方和东南音乐文化区的镛器形均较中原庸体大质重，较小者如湖北阳新刘荣山出土的1件，重4.7千克（咸博1981）；最大者如湖南宁乡转耳崙出土的1件，重211.5千克（盛定国、王自明1986）。中原地区的庸则相对要轻小得多，如妇好墓出土的最小1件庸，通高仅7.7厘米，重仅150克（中国社会科学院考古研究所1980）。

从庸和镛体部的主题纹饰看，兽面纹是它们共有的，只是纹样构成的细节有所区别。如镛的粗线条兽面纹以及用细密云纹和小圆圈纹组成兽面纹主纹的装饰于中原庸无见，镛局部纹饰所见之虎纹、象纹、龙纹、鱼纹以及齿纹等在中原庸上也没有，而庸的弦纹在镛上也不见。

庸是编组旋律乐器，而镛则一般为单件节奏性乐器。编庸器形较为轻小，柄中空且末粗而根细，除插置于座或架上击奏外，还有可能在柄内续木以供执持击奏。有些编庸出土时柄内尚存朽木遗痕，如殷墟妇好墓编庸和戚家庄M269编庸便其实例（中国社会科学院考古研究所1980；安阳市文物工作队1991），表明庸柄内确是插木的；镛的器形一般体大质重，故其演奏方式应为置奏，手持击奏的可能性不大。

综合以上情况，似可得出一个初步认识，即：南方或东南地区的镛起初应是受到中原地区编庸的影响而铸制，之后又与中原庸并存发展。庸和镛虽属同类乐器，但却具有不同的性能和不同的区域文化特点。

从另一方面看，南方或东南音乐文化区的镛对中原地区甬钟的制造也产生了一定的影响。中原地区的编庸，虽然也有旋（如[illegible]庸）和干（如竹园沟13号墓庸）这种往甬钟过渡的型式，并且也有向甬钟演进的体长大于口宽的实例（如殷墟M51编庸），但缺少具

枚的庸，而枚则是由庸向甬钟发展的另一个典型特征。因此，中原地区由编庸到甬钟，其间存在一定缺环。南方地区的镛则不然，它的形制演变具有比较清晰的发展序列，由镛到甬钟的各个环节几乎都已具备。因此，中原地区的甬钟当是在继承本地编庸的基础之上，受到南方和东南地区有枚镛的影响而铸制。后来，周人在吸收和融汇南方或东南地区音乐文化因素的同时，使甬钟这种青铜乐器得到了发扬光大，步入了先秦编钟的辉煌发展阶段。

中原地区的殷商考古没有发现过镈。西周时期镈的最早实例是陕西眉县出土的西周中晚期编镈3件。南方音乐文化区的镈早于中原，其最早实例是江西新干商墓出土的1件，时代属殷墟文化二期。高至喜最先提出，镈产生于中国南方，后来传入中原地区(1986)。他的看法是正确的。南方地区的镈都是单件而非成编，中原地区的镈则作为编组乐器而应用，这是与南方音乐文化区同类乐器的明显区别，也表现出周音乐文化在接受南方音乐文化乐器后的再创造。

周音乐文化还对远在南方的楚音乐文化产生影响，这在编钟的制造方面表现尤为突出。楚国编钟在周朝王都的周原和晋侯墓地有所发现。周原出土的楚公豪钟，形制、纹饰与周文化编钟基本一致。晋侯墓地出土的楚公逆钟，形制与周钟相类，但鼓部纹饰较为独特，正鼓饰龙、虎、凤纠结纹，右侧鼓饰穿山甲纹。传世楚公豪钟右侧鼓饰小鸟纹或象纹[41]，这些又都显示出楚文化编钟的特点。不过，从整体观察，周、楚编钟的共性因素是显而易见的，说明楚国早期的音乐文化，与周音乐文化可能比较接近。楚国编钟在周原和晋侯墓地的发现，表现出周、楚音乐文化在西周时期的相互接触和交流。

周、楚之间的交往关系，在陕西扶风周原出土的西周甲骨文中也有反映，例如：

楚白(伯)乞(讫)今秋来,斯于王其则。(H11:14卜祭甲骨,陈全方1988:110)

曰今秋楚子来告父后哉。(H11:83卜出入甲骨,同上:112)

后一辞陈全方认为乃记周成王时楚向周告丧,与周通庆吊之礼(1988:128),证明西周时期周、楚之间确有较为密切的往来关系。周、楚不仅通礼,而且时和时战,据《吕氏春秋·音初篇》记载,周昭王曾南征荆楚:

周昭王亲将征荆。辛余靡长且多力,为王右。还反涉汉,梁败,王及蔡公抎于汉中。辛余靡振王北济,又反振蔡公。周公乃侯之于西翟,实为长公。殷整甲徙宅西河,犹思故处,实始作为西音。(《吕氏春秋校释本》1984:335)

所谓四方之乐的"西音",虽然未必即起于周昭王对楚国的南征,但文献记载却透露出周、楚之间的密切交往关系。

周音乐文化不仅与同时代其他地区的音乐文化发生交互作用,而且对后世音乐文化的发展也产生了一定的影响。从周、秦编磬、编钟和编镈的器制比较,可以得出一些初步的认识。陕西凤翔秦公一号大墓所出春秋后期编磬,与周原召陈乙区遗址出土的西周中晚期编磬在形制上有相似之处。周原编磬器形较为厚大,而秦公编磬长者也近一米左右,周、秦编磬这种器形较大的特点,是二者所共有的。不过,秦公编磬除继承周磬的一定因素外,也有自身发展的特点,如磬的股、鼓上边和底边皆呈凹弧形即是。

周音乐文化编钟的器制,在中原地区一直延续到两周之际乃至春秋早期。如宝鸡太公庙发现的秦武公编钟(卢连成、杨满仓1978),在形制和音阶构成上与西周晚期编钟全然无异(《中国音乐文物大系》总编辑部1996b:92),表现出周音乐文化对秦音乐文化的强烈影响。

周音乐文化的编镈,对春秋早期秦国的编镈制造也产生了直

接的影响。如宝鸡太公庙所出秦武公编镈，与眉县出土的西周中晚期编镈同为3件一组，其形制与眉县编镈和西周晚期的克镈相类，共同特点是无钲间而有扉棱。相比而看，克镈与秦武公镈更为接近，二者体部均以菱形的凸雕连缀成上、下两条围带，扉棱以连体的夔龙和凤鸟为饰。可见早期的秦音乐文化当受到周音乐文化的较大影响，在一定程度上为周音乐文化所同化。

秦国早期较为封闭，司马迁谓"秦僻在雍州，不与中国诸侯之会盟"(《史记·秦本记》，《二十四史》本 1997:55)。周、秦两国毗邻，西周后期，秦曾相继作为周的附庸和诸侯。在这种情况下，秦国接受和吸纳周音乐文化的因素应是可以理解的。

从音乐考古发现看，周音乐文化创造的新式乐器，如铎、钲和钮钟，在东周时期广泛传播至其他音乐文化区，成为东周时期重要的乐器品种。这说明周音乐文化对后世音乐文化的发展产生了相当的影响，同时也表现出周音乐文化的对外扩张性。

周音乐文化对后世音乐文化的影响及其在中国先秦音乐文化中的突出地位，还表现在十二律名的构成之中。陕西扶风南阳豹子沟出土的西周晚期南宫乎钟，甬上铭文有"兹钟名曰无旲"(罗西章 1980)。其中的旲字，当即斁。曾侯乙墓编钟铭文此字作睪。斁、射古通。《尔雅·释诂》"豫、射，厌也"，《释文》"射本作斁"《诗经·周颂·清庙》"无射于人斯"，《礼记·大传》《注》作"无斁于人斯"。《诗经·大雅·云汉》"耗斁下土"，《春秋繁露·郊祀》作"耗射下土"(阮元 1982:1007)。斁、旲皆从睪声，无旲当即无射。

南宫乎钟甬上铭文的"无旲"二字，相当于十二律名当中的"无射"。不过，从"兹钟名曰某某"的辞法看，无射还可能是作器者给钟所起的名称或代号。从《左传》的记述也可看到类似的例子：

> 昔武王克商，成王定之……分康叔以大路、少帛……大吕。……分唐叔以大路、密须之鼓、阙巩、沽洗。(《左传·定公四年》，《十三经注疏》本 1980:2134-2135)

其中的大吕、沽(姑)洗,杜《注》谓乃“钟名”。由此可知,在周王分封给二叔的物品中,有叫作大吕、姑洗这样的乐器,并且很可能是那些具有一定礼制的钟类乐器。

总之,考古发现和文献记载都表明,西周时期已经出现相当于后世的律名,起初它们可能用作某件或某组编钟的代称,后来才被当作十二律名应用。

据《国语·周语下》记载,公元前522年(约当春秋后期),周王朝已具备十二律名。其文如下:

> 故名之曰黄钟……由是第之,二曰太簇……三曰姑洗……四曰蕤宾……五曰夷则……六曰无射……为之六间……元间大吕……二间夹钟……三间仲吕……四间林钟……五间南吕……六间应钟。(韦昭注本 1968:45-46)

十分明显,邻音依次相隔一个大二度的六律和六吕都已齐备,而西周时期出现的无射、大吕、姑洗等律名,都被东周时期的十二律名所采纳,因知传统十二律名的构成属于周文化系统,周音乐文化对后世音乐文化的影响于此可见。

---

[1]吴钊曾在其论著中征引过1件庸,谓其时代属二里岗文化上层,但仅附图一帧,无考古资料,其来源及出处均不明(吴钊 1999:40)。

[2]本书所列各地商周乐器的考古发现情况,仅包括出土地点确切的乐器,一些来源和出土地点不明的收集、收缴、收购和传世乐器,因非科学发掘,缺乏相关的考古学文化背景资料,故此从略。不过,本书在写作时,对这类出土乐器数据已有较为全面的了解和把握,因此,它们的阙如,将不致影响本书对商周乐器研究所做出的结论。

[3]《古本竹书纪年·殷纪》:“自盘庚徙殷,至纣之灭,二百七十三年,更不徙都。”(《二十五别史》本 2000:9)

[4]据曹定云考证,此墓的墓主为武丁(曹定云 1986)。

[5]郭沫若认为“此等图形文字乃古代国族之名号,盖所谓图腾之孑遗

或转变也。”(1954:210)

[6]张政烺认为“妇好”或读如“妇子”(1983:537)。

[7]墓主骨骼已朽,性别不明。

[8]《中国音乐文物大系·河南卷》将大司空M539和殷墟西区M1769分别出土的1件鱼形磬之图像误排,二者应互换(《中国音乐文物大系》总编辑部1996a:56-57)。

[9]发掘报告称此特磬为虎纹磬,后经范毓周研究,认为磬体花纹应为龙纹(1982)。其说甚是。

[10]M765资料原报道第131页“铜镜”应为“铜铙”之误(杨锡璋1985),详细资料尚未公开发表,此承中国社会科学院考古研究所安阳工作站杨锡璋先生准允考察并提供原始资料。

[11]据杨宝成《殷墟文化研究》一书称,66ASM为带一个墓道之大墓(2002:60)。杨氏在殷墟从事发掘工作多年,其说当为可信。又我在殷墟考察时,观察到该墓出土的1件庸,标本号为66ASM,其原有组合情况不得而知。另见到66ASM292出土的庸1件,其考古资料未见发表,姑附记于此。又黄翔鹏过去引用的3件一组“安阳殷钟”资料(1978、1980),我经过考察核对,1件为66ASM292所出,另1件为66ASM所出,还有1件无标本号,可见它们原非同组。

[12]此墓被盗严重,出土器物很少。发掘报告将其列入“未分期的西周墓”(洛阳市文物工作队1999:314-315)。

[13]此系我在河南洛阳市博物馆考察所得资料。

[14]此系盗洞所出。

[15]此墓严重被盗,无法分期。

[16]据1992年天马—曲村遗址墓葬发掘报告,在追缴回的被盗文物中有2件磬,发掘报告估计可能为M1所出(北京大学考古系等1993)。但《中国音乐文物大系·山西卷》据同批收缴文物中有晋侯苏鼎,认为石磬应为晋侯墓M8所出(《中国音乐文物大系》总编辑部2000:44,附9)。二者所言皆出自推测,附记于此,略供参考。另《中国音乐文物大系·山西卷》又谓侯马工作站收藏的6件磬亦为M8所出(同上:42,附1),但都属追缴物,且此6磬与现知M8所出磬形制不同,亦附此存参。

[17]据参与晋侯墓发掘工作的刘绪讲,此墓所出楚公逆钟仅6件,另2件纹饰与铭文都与楚公逆钟有别(2002)。

[18]原简报称16件,《中国音乐文物大系·山西卷》为18件(《中国音乐文物大系》总编辑部2000:27),当以后者为是。

[19]原简报谓8件加残块,《中国音乐文物大系·山西卷》谓10件,4件残断。此墓被盗,所出编磬当不完整(同上:22-25)。

[20]《左传·僖公二十四年》:"昔周公吊二叔之不咸,故封建亲戚,以蕃屏周……邘、晋、应、韩,武之穆也。"(《十三经注疏》本1980:1817)

[21]平顶山应国墓地38号墓也有青铜礼乐器出土,铜器上有"应姚"作器字样,时代属西周晚期(河南省文物考古研究所1999:256)。由于详细资料尚未发表,这里不能论述。

[22]这3件编磬的铭文迄今尚无确解。

[23]此铃传出河南安阳,现藏荷兰万孝臣处。著录见中国社会科学院考古研究所编《殷周金文集成》第二册,第360页(上海:中华书局,1988年)。另加拿大多伦多安大略博物馆收藏2件同铭铜铃,传1930年前后出于安阳大司空村南地。著录同上,但仅有铭文拓片而无器形。

[24]成周铃现存2件,分藏台湾故宫博物院和北京故宫博物院。著录见中国社会科学院考古研究所编《殷周金文集成》第二册,第361页(上海:中华书局,1988年)。

[25]这7件铜铃与编钟共出,从测音结果看(《中国音乐文物大系》总编辑部1996b:27),每铃一音,7件铃不能构成一定音列或音阶结构,可能并非一套"编铃"。

[26]此埙后半边残,有无指孔,无从断定。

[27]关于庸、镛、甬钟、镈、铎、钲、钮钟等钟体乐器各部位的名称及其形制区别,因属一般知识,故此不赘。详参李纯一《中国上古出土乐器综论》(1996c)。

[28]我在圣路易艺术博物馆考察时曾对这件乐器进行过详细观察和测试。

[29]《周礼·考工记·凫氏》:"于上之攠谓之隧。"(《十三经注疏》本1980:916)据李京华研究,编钟内壁的沟槽即为隧,其说甚是(1984)。波式调音指钟体内壁呈波状起伏(李纯一1996c:214)。

[30]此系我在旧金山亚洲艺术博物馆考察时所见。

[31]本书的测音数据一律采用音乐声学标记法。另《中国音乐文物大系·河南卷》发表的特磬测音结果每件有两个不同的音高(《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a)。特磬属于单音乐器无疑。因此,本表结合我个人的考察鉴定,只引用特磬基频音,而不将基频音上方的高次谐波视作另一音高,以免使人误认为特磬乃双音乐器。

[32]此磬刻有铭文,发掘报告释为“妊冉入石”(中国社会科学院考古研究所 1980:199)。今从叶玉森所释,改冉为竹(叶玉森 1934:65)。

[33]测音结果见《中国音乐文物大系·河南卷》(《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a:62),但编列排序不确,即序号 5 与 6、序号 9 与 10 倒排,应予调换。我曾对洛阳中州大渠出土编磬考察测音并撰文探讨(方建军 1989b),略供参考。

[34]本组编庸的音高为耳测,也见于吴钊、刘东升《中国音乐史略》所引,但第 4 件吴、刘二氏疑为 F(1993:11)。第 4 件庸锈重,发音模糊。《中国音乐文物大系·北京卷》虽有机测音高,但第 5 件庸为 D_7+4(《中国音乐文物大系》总编辑部 1996f:280),与耳测相差较甚,疑其不确。

[35]在原发表测音结果中,R1085 和 R1086 庸的音高同为 d^2。这 2 件庸大小基本相同,在一组编庸中属最小者,故其音高不可能低于前 2 件,而应为 d^3。

[36]贾士衡(Sylvia Shih-heng Chia)从殷商编庸 3 件一组的常制及 M1083 所出 4 件庸之后 2 件音高相同考虑,认为后 2 件庸的其中 1 件应为另外一组编庸所有(1980)。可备一说。

[37]这 4 件编钟的右侧鼓均有小鸟纹,按西周编钟 8 件常制,尚缺第 1 和第 2 件右侧鼓无小鸟纹的编钟。又据我考察,这 4 件编钟符合羽-宫-角-徵四声羽调模式,从其音区在 C_5-F_6 之间看,应当属于原编组中的第 3-6 件。

[38]平顶山应墓所出 7 件编钟,除第 1 件外,其余 6 件钟右侧鼓均有小鸟纹。按西周 8 件编钟前 2 件右侧鼓无小鸟纹的常制,尚缺前 2 件钟之其中 1 件。这组编钟的测音结果较为混乱(《中国音乐文物大系》部编辑部 1996a:81),尺寸大小递减也不甚明显,或有可能为拼

凑而成。

[39]此钟旧释“应侯见工”钟，今从裘锡圭新释改称为“应侯视工”钟（裘锡圭 2002）。

[40]编钟乃固定音高乐器，如果是出于同一墓葬的成组或成套编钟，在相同的埋藏条件和环境下，其发音所受影响应是均等的。也就是说，成组或成套的编钟，虽然其绝对音高会因入土日久而发生一定的变化，但一般来说，其改变的机率应是共同存在的。因此，保存状态较好的成组或成套编钟，考察其相对的音列或音阶结构应是可行的。

[41]传世楚公冢钟见于著录者有4件（中国社会科学院考古研究所 1984b: 31-34），1件下落不明，3件现藏日本京都泉屋博古馆。

第五章

商周时期西北、北方和东方音乐文化区之乐器

第一节

西北音乐文化区之乐器

一、乐器的考古发现

西北音乐文化区出土商周时期的乐器较少，目前所知仅有两例。

1953年，在青海西宁朱家寨北山根墓葬出土骨笛1件，属于卡约文化遗物（青海省文物管理委员会等 1963）。卡约文化是青海地区的一支土著青铜文化，C-14年代测定为距今3555—2690年（赵生琛等 1985：76、80），与中原殷周时期相当。

1959年，青海都兰诺木洪搭里他里哈遗址出土骨笛1件，属于诺木洪文化遗物（青海省文物管理委员会等 1963）。该文化早期的C-14年代为距今2905±140年，相对年代约当中原西周时

期，但其文化下限较晚，可以到汉代以后（青海省文物考古研究所1999：461）。

二、出土乐器所反映的音乐文化特点

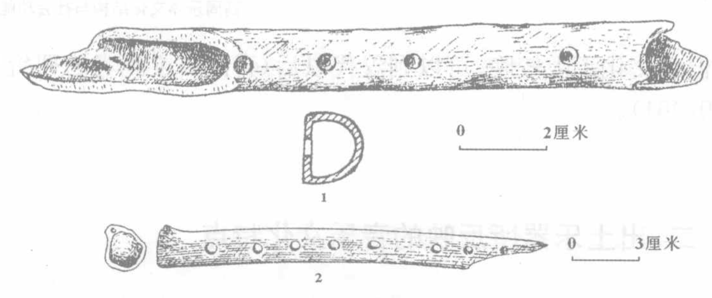
西北音乐文化区迄今发现的相当于商周时期的乐器只有骨笛一种，且出土数量仅有2件。这2件骨笛均发现于青海，分别从属于卡约文化和诺木洪文化。这两种考古学文化都分布于青海地区，考古学者认为，诺木洪文化可能是卡约文化的继续与发展（青海省文物考古研究所1999：461）。因此，这两种考古学文化出土的骨笛，也可能存在音乐文化上的前后继承关系。

这2件骨笛都以兽骨制成，其演奏方法为从笛的一端竖吹。卡约文化出土的1件，一端保存完整，另一端残缺，一侧管壁上有直径0.4厘米的圆形指孔八个（图1,2）。李纯一认为，“据双手在笛一侧按孔的可能性看来，这支骨笛的指孔不会超出现存的八个”（1996c：362）。所言很有道理。由于其他音乐文化区尚无商周时期笛类乐器的考古发现，所以目前还不能就卡约文化骨笛做出相应的比较研究。

诺木洪文化出土的1件骨笛，两端皆残，保存状况不如上例。这件骨笛一侧管壁上残存直径0.4厘米的圆形指孔四个，从其残缺看，原指孔可能最少有五个（图1,1）。可惜的是，这2件骨笛都有残损，现已无法确知其固有的音阶结构。



图1 骨笛



1. 青海都兰诺木洪搭里他里哈遗址出土

2. 青海西宁朱家寨卡约文化墓葬出土

卡约文化和诺木洪文化的地方性很强，即以诺木洪文化而言，畜牧业为其生活资料的主要来源，这从遗址出土有大量动物骨骼，发现的圈栏内有羊粪堆积，且遗址周围是一辽阔的水草丰美的天然牧区可以得到证明。同时，农业也是该文化的生活资料之一，出土骨铲和麦类遗物即其例证（青海省文物管理委员会等 1963：42）。因此，仅就这两种考古学文化出土的骨笛看，应属于土著音乐文化制品，目前尚看不出它们受其他地区音乐文化影响的迹象。

青海地区曾发现有时代早于上述两种考古学文化的乐器，如青海乐都柳湾墓葬 M1103 出土 1 件特磬，属齐家文化制品（青海省文物管理处考古队等 1984）。齐家文化是分布于甘肃和青海地区的一种青铜文化，据 C-14 测定，齐家文化的年代为公元前 2025±155—1915±155 年，大体相当于新石器时代晚期至夏代。卡约文化早期遗存中的许多因素，如堆纹口沿罐、小口双耳罐等，器形表面饰细绳纹，口沿饰附加堆纹花边等纹饰，都应来源于齐家文化（水涛 2001：278）。

从齐家文化到卡约文化，出土乐器的年代尚不能完全衔接。由于出土乐器品种和数量都十分有限，所以目前对商周时期西北地区音乐文化的发展面貌所知甚少。进一步的研究，还有赖于今

后新的音乐考古发现。

第二节

北方音乐文化区之乐器

一、乐器的考古发现

北方音乐文化区的出土乐器主要隶属于两种考古学文化，一是夏家店下层文化，另一是晋中南和晋陕高原一带的商文化。由于这两种考古学文化性质不同，且分布于不同的地理范围，故又可分别归属东北和北方两个亚区。

夏家店下层文化是分布于燕山南北地区的一支早期青铜文化，此文化的时代约相当于中原夏商时期，下限则不晚于西周早期(李伯谦 1998：137)。夏家店下层文化之后为夏家店上层文化，但夏家店上层文化却未有乐器发现。因此，夏家店下层文化乐器的发展流向如何，目前还不清楚。

在辽宁建平水泉、河东、建昌、北票和内蒙喀喇沁旗西府及大山前遗址等地发现有夏家店下层文化特磬或陶埙[1](详见表 1)。这些乐器皆出于遗址，其中辽宁河东的一件残磬(T3⑤：1)，出土于第五层夏家店下层文化接近生土处，应为现知夏家店下层文化石磬中的最早标本，其余石磬的时间均较其为晚。

在山西中南部和晋陕高原一带的商文化也发现有一些乐器，时代均属商晚期。山西灵石旌介 M1、M3 和石楼曹家垣墓葬都为长方形竖穴墓[2]，出土有鼍鼓、特磬和铎类乐器。除墓葬出土乐器

外，在商代遗址也发现有乐器，如山西平陆坡底前庄商代遗址出土特磬即是(详见表 2)。

表 1　夏家店下层文化乐器

序号	出土时间	出土地点	出土乐器	资料来源
1	不详	辽宁北票	特磬 1	辽宁省博物馆[3]
2	1978	辽宁建昌二道湾子东南沟	特磬 1	冯永谦、邓宝学 1983
3	1980	辽宁建平河东	特磬 1	辽宁省博物馆 1983
4	1978	辽宁建平水泉	特磬 1	朝阳市博物馆[4]
5	1996	内蒙喀喇沁大山前	特磬 1	中国社会科学院考古研究所赤峰考古队等 1998
6	1977	内蒙喀喇沁西府	特磬 1	郑瑞丰、张义成 1983

按出土地点排序

表 2　山西出土商代乐器

序号	出土时间	出土地点	时代或文化分期	出土乐器	资料来源
1	1985	山西灵石旌介 M1	殷墟四期	鼍鼓 1	山西省考古研究所等 1986
2	1976	山西灵石旌介 M3	殷墟四期	特磬 1	戴尊德 1980
3	不详	山西平陆前庄遗址	商代晚期	特磬 1	《中国音乐文物大系》总编辑部 2000:21
4	1976	山西石楼曹家垣墓葬	商代晚期	铎类乐器 1	杨绍舜 1981
5	1958	山西石楼指南村墓葬	商代晚期	铎类乐器 1	杨绍舜 1981

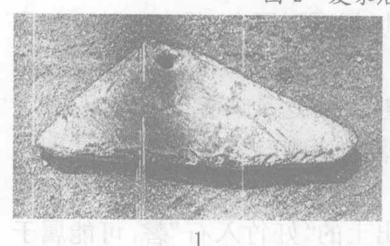
按出土地点排序

二、出土乐器所反映的音乐文化特点

如表 1 所列，夏家店下层文化发现的特磬，目前所知有 6 件，其中辽宁 4 件，内蒙 2 件。这些特磬分弧顶和倨顶两种型式，它们

都可在中原地区的殷商音乐文化中找到同类磬型，如河北藁城台西磬与辽宁北票和水泉磬（图 2,1），殷墟西区磬（M93：5）与内蒙喀喇沁西府磬（图 2,2），安阳刻铭编磬与内蒙喀喇沁大山前磬等即其适例。辽宁北票出土的 1 件特磬，虽然也是倨顶，但其三边较直的大型锐角三角形器制（长 110 厘米，高 51 厘米）却在中原未见，显示出夏家店下层文化磬的地方性特点。

图 2　夏家店下层文化特磬


1

1. 辽宁水泉出土


2

2. 内蒙喀喇沁西府出土

夏家店下层文化延续的时间下限不晚于西周早期，目前该文化出土石磬的年代早晚不一，其中倨顶型磬的年代可能稍晚一些，即约与中原殷墟文化时期相当。

夏家店下层文化乐器都是出土于辽西和内蒙东南部相互接壤的地区，从地缘关系看，它们又与河北的商文化分布区较为接近。如出土石磬的河北藁城台西遗址，其地理位置介于殷墟与出土夏家店下层文化磬的辽西和内蒙东南部之间，这些地点出土磬型的相同，很容易使人注意到它们之间在地缘和文化方面的联系。在夏家店下层文化分布区内曾发现过商晚期青铜器，如辽宁喀左洞北村的两个青铜器窖藏出土有鼎、罍、簋、瓿等铜器（辽宁省博物馆等 1973；喀左县文化馆等 1974），内蒙克什克腾旗天宝同出土有铜甗（克什克腾旗文化馆 1977）[5]。这些铜器的器型和纹饰，与中原地区商文化同类器物相类，属于商式铜器。这些考古发

现说明,夏家店下层文化与中原商文化具有较为密切的关系。

据李伯谦研究,夏家店下层文化虽然曾经受到商文化的强烈影响,但它不是商文化的自然北延或商文化在北方的来源之一,其鲜明的文化特征表明,它不属于中原系统的文化(1998:140)。由夏家店下层文化石磬与中原商文化石磬的比较可以看出,中原地区的商音乐文化对夏家店下层文化也曾产生过一定的影响。夏家店下层文化出土的弧顶和倨顶两型石磬,在商代均属常见,且倨顶型磬在商末即已基本确立为编磬型式,并在西周时期成为唯一的编磬型式,可见倨顶型磬在所有磬型中应是代表了一种后来的发展方向。夏家店下层文化磬以倨顶型居多(共有 4 件),如内蒙喀喇沁大山前遗址的那件磬,从其磬型及磬的周边取直较好看,已大致表现出商周编磬的规整式样。这种情况似乎表明,夏家店下层文化磬在接受中原商文化磬的影响时是有所选择的,即其磬型倾向于以倨顶型为主。

本书第四章已述及,妇好墓出土的“妊竹入石”磬,可能属于孤竹方国的制品,而孤竹与夏家店下层文化关系密切。不过,在目前发现的夏家店下层文化磬中尚无类似于妇好墓出土的这件刻纹和刻铭特磬。这件磬通体磨制,作为进献商王配偶的贡品,其制作当然比一般石磬要精美许多。

夏家店下层文化埙出自辽宁水泉遗址,目前所知有圆腹卵形和圆腹的小平底埙两种,但都是仅有一个指孔,其时代约与中原地区商代早期的二里岗文化相当。这些陶埙的体部饰有锥刺纹,指孔外突,形似壶嘴,明显表现出地方文化的特点。夏家店下层文化埙的型式在中原地区商文化埙中也有所见,尤其是小平底埙,与殷墟文化时期定型化的埙已比较接近,其区别主要在于指孔数目的多少。

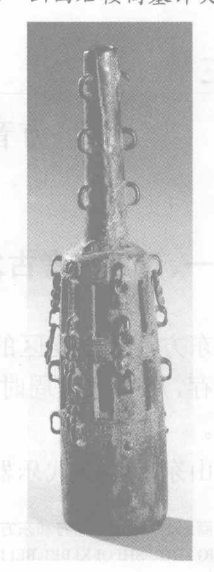
潘其风曾对辽宁大甸子夏家店下层文化墓葬出土的人骨样本进行过研究,经过比较分析,证明不同遗址的夏家店下层文化

居民的体质特征是相同的。大甸子居民有两种类型，第一类型可能与中原地区的居民具有较亲近关系；第二类型可能与长城地带及东北地区前期居民相关联（1996：262）。可见夏家店下层文化与中原商文化之间，还可能具有文化创造者方面的人种关联。

晋中南和晋陕高原一带的商文化发现有鼍鼓、特磬和铎类乐器。在山西灵石旌介发掘的三座商墓中，M1 出土 1 件鼍鼓，残损较甚，鼓面上还留有一些鳄鱼鳞片痕迹。M3 出土 1 件特磬，为弧顶型，与殷墟西区 M93 所出 1 件弧顶型磬（M93：3）较为相似。

旌介商墓的铜器组合食器和酒器种类较多，与殷墟大司空村 M51 和高楼庄 M8 的组合形式相同。所出铜器多有族氏铭文，在铸有族氏铭文的 42 件铜器中，冖族徽有 34 件，占全部族氏铭文的 81%，可见旌介商墓的墓主人应为该族成员，灵石一带可能就是此族所代表的方国所在地（山西省考古研究所等 1986）。李伯谦认为，灵石旌介铜器群，代表了商文化在发展过程中在当地形成的一个地域类型的一个分支，是与商王朝有着较为稳定的臣属关系包括居住于灵石一带的冖族在内的诸友好方国的遗存（1998：167-184）。

图 3　山西石楼商墓铎类乐器



山西石楼商墓出土的铎类乐器，形制十分独特。这种乐器为铜制钟体，体表有多种串铃相链接，舞顶有长柄，它与铎一样都是摇奏，但不象铎那样体内有悬舌（图 3）。这种乐器迄今在其他地区的商周考古中尚未发现，表现出鲜明的地方文化特点。上海博物馆收藏有 1 件此类乐器，形制与石楼所出相同（《中国音乐文物大系》总编辑部 1996d：107），估计也是山西地区的产品。

石楼商墓出土的器物属于晋陕高原青铜文化系统，出土铜器颇具地方特色。吕智荣认为，这一地区的考古学文化可能属于商王朝西部方国鬼方的遗存(1990)；李伯谦认为，这一地区的考古学文化是与商文化并行发展、互为影响，长期与商王朝处于敌对状态，可能包括𢀛方在内的诸敌对方国的遗存(1998:167-184)。虽然他们的看法不尽一致，但石楼所出铎类乐器属于方国音乐文化遗存，且具有十分独特的地方文化特点则是十分显见的。

综上所述，以夏家店下层文化、晋中南和晋陕高原商文化出土乐器为代表的北方音乐文化区，在乐器制造上曾经受到中原地区商音乐文化的一定影响，但更突出地表现出地方文化的特点，属于商代分布在北方地区的方国音乐文化遗存。从目前考古发现看，北方音乐文化区的出土乐器都属商代制品，西周时期的乐器尚无发现。因此，该音乐文化区夏家店下层文化和晋中南、晋陕高原商文化出土乐器的发展流向以及在西周时期是否出现文化断续发展等问题，还有待新的考古材料来加以探讨。

第三节

东方音乐文化区之乐器

一、乐器的考古发现

东方音乐文化区的地理范围限定于山东地区，这里的音乐考古遗存，反映了商周时期位居东方的一些国、族音乐文化的发展面貌。

山东所出商代乐器主要分布于鲁中南及鲁西北地区[6]，时代

均相当于中原殷墟文化时期。出土乐器的墓葬形制分为三类，第一类是带两条墓道的中字型大墓，如滕州前掌大 M4，出土乐器有石磬；第二类为带一条墓道的甲字型大墓，如青州苏埠屯 M8，出土乐器有编庸；第三类是长方形竖穴墓，如惠民麻店大郭和沂源东安商墓，出土乐器有编庸和特磬。除墓葬出土乐器外，在商代遗址也发现有乐器，如山东禹城邢寨汪遗址商文化层出土有陶埙（详见表 3）。

表 3 山东出土商代乐器

序号	出土时间	出土地点	时代或文化分期	出土乐器	资料来源
1	1976	山东青州苏埠屯 M8	殷墟三期	编庸3、特磬 1	山东省文物考古研究所等 1989
2	1991	山东滕州前掌大 M4	殷墟四期	特磬 1	中国社会科学院考古研究所山东工作队 1992
3	1973	山东惠民麻店大郭商墓	商代晚期	庸 1	山东惠民县文化馆 1974
4	1984	山东沂源东安商墓	商代晚期	编庸 3	《中国音乐文物大系》总编辑部 2001:23
5	1979	山东禹城邢寨汪遗址	商代晚期	埙1	德州地区文物工作队 1983

按时代或文化分期排序

山东地区出土的西周乐器，主要集中发现于胶东半岛一带的海阳、威海、烟台、黄县（今龙口）、胶县（今胶州）等地，乐器品种有磬、庸、甬钟和钮钟等四类。此外，在鲁西南一带的邹城和临沂也发现有西周编钟（详见表 4）。

山东烟台上夼村出土的西周甬钟，应属㠱国乐器（山东省烟台地区文物管理委员会 1983）。㠱乃山东小国，史迹不详。学术界对于㠱、纪、己、莱等铜器的历史归属认识不一，尚不能明确区分其国别（王献唐 1983；刘敦愿、逄振镐 1988）。胶东半岛在西周时期还是莱夷族的活动范围，因此，这里出土的西周乐器有些（如威

海环翠区田村镇西河北村 M1 出土乐器）还可能属于莱夷文化范围(郑同修、隋裕仁 1995)。

表 4　山东出土西周乐器

序号	出土时间	出土地点	国、族或文化	时代或周王世系	出土乐器	资料来源
1	1965	山东胶县张家庄水土站西周遗址	不详	西周中期	特磬 1	《中国音乐文物大系》总编辑部 2001:142
2	1977	山东威海环翠区田村镇西河北村墓葬 M1	莱夷(？)	西周中期	庸 2	郑同修、隋裕仁 1995
3	1969	山东烟台上夼村䣄国墓葬	䣄	厉宣时期	甬钟 1	山东省烟台地区文物管理委员会 1983
4	1959	山东海阳上尚都[7]	不详	西周晚期	甬钟 1、钮钟 4	张真、王志文 2001
5	1974	山东黄县(今龙口)和平村归城遗址	莱(？)	西周晚期	甬钟 2	李步青、林仙庭 1991:916
6	1966	山东临沂兰山枣沟头花园村西周墓葬	不详	西周晚期	甬钟 9	《中国音乐文物大系》总编辑部 2001:60
7	1970	山东邹城城关镇郭庄	不详	西周晚期	甬钟 1	程明 1996

按时代或周王世系排序

二、出土乐器所反映的音乐文化特点

东方音乐文化区商代乐器的一个明显特点，是发现有中原音乐文化区殷墟文化常见的编庸。惠民麻店大郭商墓出土的编庸体饰回形弦纹(图 4)，与殷墟妇好墓编庸型式相同；沂源东安和青州苏埠屯商代晚期墓葬出土的编庸，体饰兽面纹，也为中原地区殷墟文化编庸所常见。除大郭墓葬所出编庸为单件、组合不全外，

其余两例编庸的组合与中原地区殷墟文化编庸一样,都是3件一组的常制。以沂源东安商墓出土的3件编庸为例,其音阶构成为三声宫调式的宫—角—徵结构(表5),这种音阶组合在殷墟文化编庸中也能找到相同的实例,如殷墟郭家庄M26编庸即是(参见第四章表8、表9)。


图4 山东惠民麻店大郭商墓庸



苏埠屯M8的随葬乐器有编庸3件和特磬1件。所出特磬一端残缺,从其残余部分看,与台西出土的二里岗上层特磬较为接近。编庸的形制则与殷墟文化所出别无二致(图5),且一墓出土编庸3件和特磬1件的乐器配置方式或共存关系也见于殷墟墓葬,如殷墟郭家庄M160所出编庸和特磬即如此。苏埠屯M8编庸的测音结果显示(表5),其音阶构成是三声宫调式的宫—角—羽,与殷墟戚家庄M269和大司空村M312出土编庸的音阶结构相同(参见第四章表8、表9)。结合上述沂源东安编庸看,山东地区出土的商代编庸当是受到中原地区殷墟文化编庸的强烈影响,似与中原编庸属于同一发展体系。

图 5　山东青州苏埠屯商墓庸



表 5　山东出土商代编庸测音结果

编庸	标本号或编号	正鼓音	侧鼓音	资料来源
苏埠屯商墓编庸	M8:26 M8:27 M8:28	E_6+28 $^{\#}G_6$-47 $^{\#}C_7$-13	G_6-2 $^{\#}G_6$-44 $^{\#}D_7$+24	《中国音乐文物大系》总编辑部 2001:21
沂源东安商墓编庸	1 2 3	$^{\#}C_6$+18 F_6+21 A_6+10	$^{\#}D_6$-2 G_6+36 B_6+44	《中国音乐文物大系》总编辑部 2001:23

山东发现的商代编庸，也有殷墟出土编庸上常见的族氏铭文，如大郭商墓出土的1件庸，口内壁有族氏铭文“中丅”。苏埠屯M8出土的编庸，虽然没有铭文，但伴出铜器多有“融”字铭文，应为族徽。由此而看，编庸也有可能为“融”族所有。

苏埠屯商代墓地早在20世纪60年代即已开始发掘(殷之彝1977；山东省文物考古研究所等1989)，其中的一号墓是一座带有四条墓道的大墓，其墓葬规格堪与殷墟王陵区大墓相比。此外，另有两条墓道和一条墓道的大、中型墓。一号墓虽然未见乐器出土，但所出铜器上都有“亚醜”族氏铭文。同样的族氏铭文，还见于传世的“亚醜”编庸，如上海博物馆收藏的1件即是(《中国音乐文

物大系》总编辑部 1996d:9)。根据苏埠屯集中出土“亚醜”铜器的情况,传世“亚醜”编庸或亦有出于此地的可能。融族与亚醜族处于同一墓地,且出土遗物所显示的文化面貌相同,表明二者之间的密切关系。

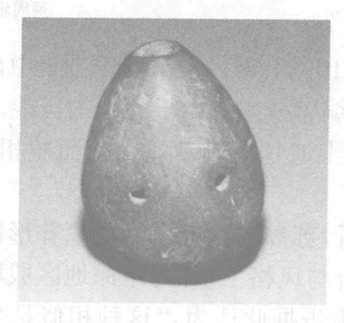
从发掘情况看,苏埠屯墓葬无论在墓葬形制、埋葬制度,还是在随葬器物的组合与风格上,都与中原地区殷墟文化墓葬有许多相似之处。发掘报告据此认为,“这种相似是受商文化影响的结果”(山东省文物考古研究所 1989:269-270)。

关于苏埠屯墓葬的族属,目前有不同看法。或认为是东夷薄姑氏(殷之彝 1977),或认为其族属非东夷,而是商族,“亚醜”是商族在东方建立的方国(王恩田 2000)。总之,这是一个与商王朝关系密切的方国或族,从出土乐器看,在音乐文化上与中原殷墟文化具有相当密切的关系。

滕州前掌大商墓 M4 出土的 1 件特磬为打制,倨顶型。这种磬型在殷墟文化也属常见,如殷墟西区 M93 出土的 1 件(M93:6)即与前掌大特磬较为近似。M4 为带两条墓道的中字型大墓,由于屡遭盗掘,随葬品多已散佚。关于前掌大商代墓地的国别和族属,或以为与薛国有关(中国社会科学院考古研究所山东工作队 1992;李鲁滕 1997),或据墓地多出“史”字族徽铜器,而认为属史族墓地(王恩田 2000)。《左传·定公元年》说:“仲虺居薛,以为汤左相。”(《十三经注疏》本 1980:2131)薛位于今山东滕州一带(杨伯峻 1981:1524)。因此,从地望看,前掌大墓地出土乐器有可能属于薛国遗存。

禹城邢寨汪遗址出土商代晚期陶埙 1 件,型式与殷墟文化五指孔埙相同,只是这件埙的指孔仅有两个,音乐性能不及五指孔埙,显示出地方性文化特点(图 6)。

图 6 山东禹城邢寨汪遗址陶埙



上述山东地区出土的编庸、特磬和陶埙等三种乐器，时代都属商代晚期，商代早期制品尚未发现。就编庸看，中原殷墟文化所出较山东为早。特磬在山东地区新石器时代至商代早期这一时间段尚存缺环。陶埙虽然在山东的新石器时代考古中有所发现，如潍坊姚官庄龙山文化遗址出土过 1 件（山东省文物考古研究所等 1981），但其与商晚期埙在时间上跨越较大，尚不能衔接。因此，目前这三种乐器在山东地区尚无证据表明其具有直接的地域文化传统。

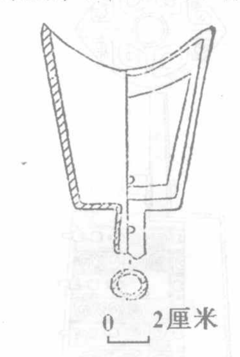
据上所述，东方音乐文化区商代音乐遗存的文化来源似应本自中原商音乐文化，所出乐器具有更多的商音乐文化因素。虽然这一音乐文化区的出土乐器具有一定的地方性文化特点，但从总体来看，中原商音乐文化对东方音乐文化的传播和影响程度应是比较强烈的。

西周时期，东方地区的音乐文化面貌发生了较为明显的改变，从出土乐器看，其地方性音乐文化特征显得比较突出。

庸在山东地区西周考古中仍有所见，如威海环翠区田村镇西河北村 M1 出土西周中期庸 2 件，有学者推测其可能属莱夷文化遗存（郑同修、隋裕仁 1995）。这 2 件铜庸为长体，鼓间较狭，侈铣而凹口，其体制接近西周甬钟，柄上有一对穿，形制与本地区和中原音乐

文化区的商周编庸都有明显的不同。但它的体部所饰回形弦纹，又见于中原地区殷墟文化编庸。因此，这2件庸可能是受到中原和本地编庸的双重影响而产生的一种地方性变异型式（图7）。

图7　山东威海环翠区西河北村M1庸(M1:4)



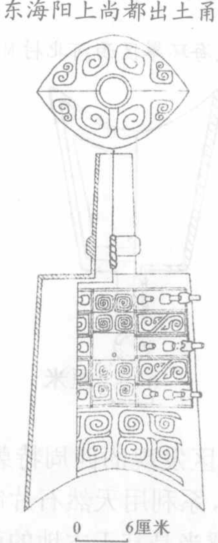
目前东方音乐文化区发现的西周特磬仅有胶县张家庄水土站西周遗址发现的1件，系利用天然石片制成，周边为打制，倨顶而凹底。这种型式的特磬当是基于本地的商磬传统而制造。不过，虽然山东地区发现有商周特磬，但商周编磬却仍未在该地区发现，这又进一步证明编磬确为中原地区商周音乐文化的代表性乐器，其他音乐文化区的编磬均较其为后出。究其原因，可能还在于不同地区音乐文化内涵的差异。随着时代的推移，石磬逐渐在中原以外地区开始应用，这恐怕主要应归因于中原音乐文化对他文化所施予的影响。

山东出土的甬钟，时代都在西周中、晚期，如临沂花园村墓葬出土的9件，内壁有隧2—10条不等，舞、鼓皆饰云纹，与中原地区西周中、晚期云纹编钟具有较多的共同之处，包含有一定的周文化因素。惟其右侧鼓没有中原西周编钟常见的小鸟纹之类的第二基音标志，又显出其地方性文化特点。

具有中原周文化因素的甬钟，还可举出海阳上尚都出土的1

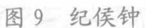
件(图 8)和龙口和平村归城遗址发现的 2 件,它们的形制与扶风任家和临潼零口出土的甬钟比较接近。有学者指出,归城遗址在莱国范围之内,故此地发现的甬钟可能属于莱国乐器(李步清、林仙庭 1991)。

图 8　山东海阳上尚都出土甬钟(C5:43)



鲁国是周公之子伯禽的封国[8],乃周朝位于东方的姬姓"宗邦"。虽然迄今考古发掘未见确属鲁国的乐器,但从上海博物馆收藏的 1 件传世乐器鲁䢅(原)钟,可以略知鲁国乐器之一斑。这件鲁国甬钟的时代为西周晚期,其形制、纹饰与周钟相同,内壁的隧式调音法也为周钟所常有。从周、鲁编钟的类同看,鲁国音乐文化与周音乐文化应该具有较为紧密的联系。周、鲁音乐文化的亲密关系当非偶然,据《礼记·明堂位》所载:"成王以周公为有勋劳于天下,是以封周公于曲阜,地方七百里,革车千乘,命鲁公世世祀周公以天子之礼乐。"(《十三经注疏》本 1980:1488)无怪乎春秋时期的晋大夫韩宣子访鲁时曾赞叹,"周礼尽在鲁矣"(《左传·昭

公二年》,《十三经注疏》本 1980:2029)。


图 9 纪侯钟



东方音乐文化区的乐器,还有 1 件传世的纪侯钟,于清代乾隆年间在山东寿光纪侯台出土,属西周纪国制品(曾毅公 1940;郭沫若 1957:199)。纪侯钟的甬、鼓均饰云纹,篆间饰双头兽纹,这种形制和纹饰的甬钟在中原地区也有所见,如陕西扶风出土的师丞钟即其一例。与众不同的是,纪侯钟的甬上不但干、旋俱备,而且干上铸有一环, 这种构造的西周甬钟为目前所见之孤例[9](图 9)。因此,就纪侯钟的形制而言,包含了周文化和地方文化两种文化因素。

中原地区发明的西周新型乐器钮钟在山东地区也有发现,如海阳上尚都出土的西周晚期钮钟 4 件,与河南三门峡虢墓出土的钮钟相类,都是钟体无枚,纹饰简炼(图 9)。上尚都钮钟的发现,使中原地区周音乐文化对东方地区西周音乐文化的影响又添一例证。

图10　山东海阳上尚都出土钮钟(C5:45)



综上所述，东方音乐文化区的商代乐器在时代上均相当于中原殷墟文化时期，从本区所出乐器编庸和特磬的形制观察，与中原音乐文化区尤其是殷墟出土乐器最为接近，当属同一发展体系。山东地区分布着商朝的一些方国，在地理上属于商王朝的直接统治范围，出土乐器表现出音乐文化面貌的一致，当是受到商朝政治中心区域音乐文化的影响。从目前的考古发现情况看，东方音乐文化区的商代乐器，在本地区尚无直接的早期传统，其文化主体似应源自中原地区的殷商文化。东方音乐文化在接受中原音乐文化的影响时，会有一些地方性变化和特点，这在山东出土的陶埙上可以得到反映。不过，本地区商代音乐文化的自身特点相对来说还是比较弱的。

西周时期，东方音乐文化区的乐器主要包含两种文化因素。一是来自于中原地区的周音乐文化因素，二是地方性音乐文化因素。从本地区出土的西周乐器看，甬钟的形制较多受到周音乐文化的影响，同时，在局部形制上又表现出一定的地方文化特点。东方音乐文化区地方性文化因素较为强烈的乐器，主要分布于胶东半岛

一带，表现出当时居住于该地区的方国或族的音乐文化特点。

总之，从东方音乐文化区出土的乐器观察，其商代音乐文化与中原音乐文化最为接近，而本土音乐文化特点并不显著；本地区的西周音乐文化，较之商代音乐文化，其地方性因素增多，地域文化特点较为鲜明，而该地区商周音乐文化所存在的国别或族属问题，尚需积累更多考古资料再做进一步研究。

---

[1]陶埙出于辽宁水泉遗址，详细资料尚未公开发表。承辽宁朝阳市博物馆提供便利，我得以观察原器。

[2]有一些出土乐器的墓葬遭到破坏，葬制不明，但从其无墓道来看，应该也是长方形竖穴墓。

[3]此承辽宁省博物馆提供。

[4]此承辽宁朝阳市博物馆提供。

[5]原发掘报告发表时克什克腾旗归辽宁省所辖，现划归内蒙古自治区。

[6]山东沂水柴山信家庄曾发现 1 件磬，已经残碎，共存物仅有 1 件铜戈，马玺伦断戈为二里岗期物，磬未断代(1995)。附此存参。

[7]此与《山东文物选集》著录者相同，惟其称出土地点为“海阳观阳古城”(山东省文物管理处等 1959:47、48)。又《中国音乐文物大系·山东卷》称其出土地点为“上上都”(《中国音乐文物大系》总编辑部 2001:63、83)而非“上尚都”。此二书将甬钟和钮钟断为春秋，似嫌稍晚；张真、王志文断其为西周早期，也嫌略早。今据钟的形制断为西周晚期。

[8]《左传·定公四年》：“因商奄之民，命以伯禽，而封于少皞之墟。”(《十三经注疏》本 1980:2134)。

[9]我在美国考察时，见到堪萨斯城纳尔逊(Nelson-Atkins)艺术博物馆收藏的 1 件甬钟，甬部也有铸环，但时代较晚，约为春秋晚期或战国初期物。

第六章

商周时期西南、南方和东南音乐文化区之乐器

第一节

西南音乐文化区之乐器

一、乐器的考古发现

西南音乐文化区商代乐器目前在四川成都平原一带有所发现，可确知的乐器品种有铜铃和石磬两种。西周时期的音乐考古发现目前在该地区尚付阙如。

1986 年，四川广汉三星堆商代祭祀坑出土了多种型式的古蜀文化铜铃，为我们了解该地区商代乐器及其应用情况提供了重要的资料。三星堆祭祀坑有两座，分别编为一号坑(86GSIIK1)和二号坑(86GSIIK2)。其中二号祭祀坑为长方坑，分上、中、下三层，出土大量青铜器和玉石器，包括礼器、乐器和祭器，并有仪仗用品(非实用兵器)、青铜神像以及神灵、巫祝等铜像。乐器有各式铜铃

43 件，并有铃架及铜挂饰伴出。二号祭祀坑的埋藏年代在殷墟二期至三四期之间(四川省文物考古研究所 1999)。

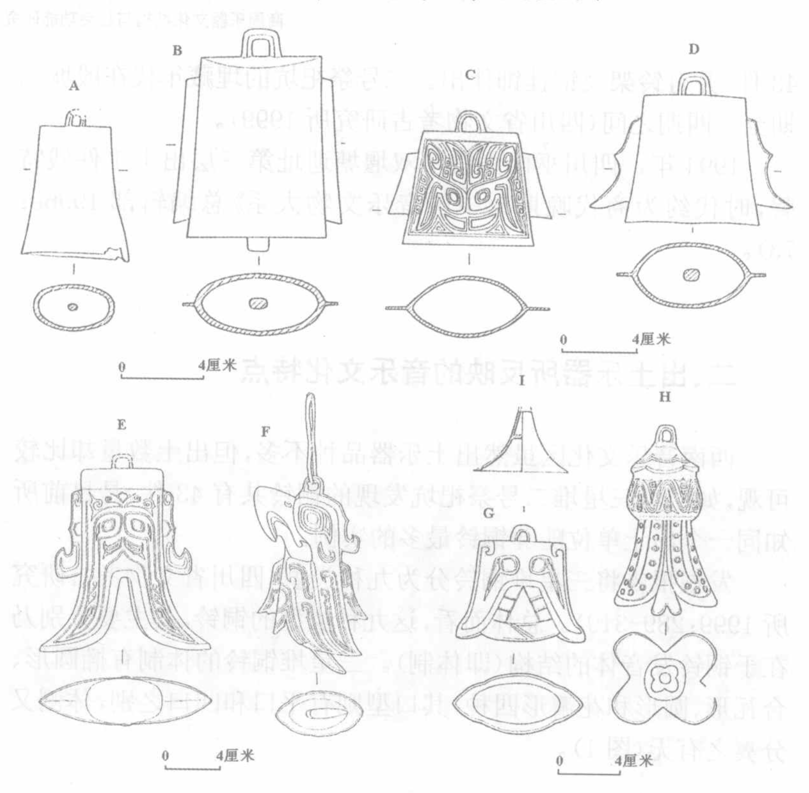
1994 年，四川巫山大昌镇双堰塘遗址第三层出土 1 件残特磬，时代约为商代晚期(《中国音乐文物大系》总编辑部 1996e：73)。

二、出土乐器所反映的音乐文化特点

西南音乐文化区虽然出土乐器品种不多，但出土数量却比较可观，如广汉三星堆二号祭祀坑发现的铜铃共有 43 件，是目前所知同一个出土单位随葬铜铃最多的实例。

发掘报告将三星堆铜铃分为九种类型(四川省文物考古研究所 1999：289-319)。总体而看，这九种类型的铜铃，其主要分别乃在于铜铃发音体的结构(即体制)。三星堆铜铃的体制有椭圆形、合瓦形、圆形和花瓣形四种，其口型则有平口和凹口之别，体侧又分翼之有无(图 1)。

图1 四川广汉三星堆二号坑九型铜铃



A 型(K2③:122) B 型(K2③:103-31) C 型(K2③:103-28)
D 型(K2③:274) E 型(K2③:149) F 型(K2③:103-8)
G 型(K2③:70-7) H 型(K2③:78) I 型(K2③:345)

在九种类型的铜铃当中，以A、B、C三型最为接近中原地区商文化铜铃，如安阳大司空村M175出土铜铃即是(马得志等1955)。这些类型的铜铃在殷墟出土较多，此不繁举。只是三星堆C型铜铃体饰兽面纹样与中原商文化所出铜铃不同，显出其地方文化特色。而D、E、F、G、H、I等六型铜铃均不见于中原，其造型和纹饰十

分独特，为三星堆所仅见。如D型的波状翼、E型的燕尾状口和夔龙形翼、F型的蹲栖鸟形铃体和羽状翼、G型的虎头状造型和纹饰、H型的喇叭花形口和波曲纹及联珠纹、I型的喇叭形铃体等，在中原均未所见，表现出强烈的地方文化特点。

从三星堆二号坑所出铜器看，除部分器物明显具有中原商文化因素外，主要还是反映土著文化风格，所出铜器代表了一种地方文化，即古蜀文化。如方尊、方罍是中原商文化特有的器物，但其纹饰则具有地方风格，显示出商文化与蜀文化的交流和融合。俞伟超指出，"根据三星堆器物坑中的全部出土物，早期蜀人在模仿商文化的青铜器方面，主要是仿造罍和尊，其他礼器极难见到。"(2002a:278)青铜兵器戈、钺、矛和玉石器璧、琮、圭等，都是源自中原地区商文化的产物。从出土的铜铃看，A、B、C三型应为受中原影响而制造，其中自然包含中原商文化因素，其余各型铜铃均为古蜀文化所独有。

四川巫山大昌镇双堰塘遗址出土的1件特磬，股端略有残缺，从其形制看，为倨顶型，周边打制。迄今长江流域新石器时代考古中没有发现过石磬，表现出不同地区和民族音乐文化之间的区别。巫山发现的这件石磬，表明在商代晚期之时，中原音乐文化中的礼乐重器石磬已经开始南传。

据上所述，西南音乐文化区的乐器曾受到中原同类乐器的一定影响，但主要还是表现出自身的文化发展和创造，具有显著的地方文化——古蜀文化风格。

第二节

南方音乐文化区之乐器

一、乐器的考古发现

南方音乐文化区的商代乐器在鄂、湘、赣三省有所发现，基本属于商代晚期，即相当于中原殷墟文化时期，而商代早期乐器尚有缺环。

湖北地区的商代乐器在崇阳汪家咀、阳新刘荣山和石首等地有少量发现，计有铜鼓、镛和镈三种（详见表1，下同）。有资料显示，过去曾有石磬传出湖北五峰，但系百余年前出土，后由文物部门征集入藏[1]。由于此磬非科学发掘所得，缺乏地层依据和共存关系等考古资料，不能确切断代，所以只好暂存不论。

湖南地区的商代乐器主要出土于湘水和资水流域，即集中于湘中和湘南一带，且尤以宁乡出土乐器数量最多。在宁乡，青铜镛发现于老粮仓师古寨、老粮仓北峰滩、老粮仓栗山坡、月山铺、黄材三亩地、唐市陈家湾等多处地点。除宁乡以外，在浏阳柏嘉镇、岳阳费家河、望城高塘岭、株洲黄龙乡、益阳赫山千家洲和湘乡狗头坝等地也发现有镛[2]。另外，在湖南石门皂市商代遗址出土有1件特磬，时代相当于殷墟文化二三期。

江西地区的商代乐器目前在赣江流域的新干、德安、宜丰和永修等地有所发现，主要是镛、镈两种。出土地区是与湘东及湘东北相接的赣西和赣西北地区，其中又以赣江以西及其沿岸地区出土乐器稍多，并以新干大洋洲商墓出土乐器最为引人注目。

新干商墓出土有大量青铜器，包括礼器、乐器、兵器、工具和杂器等共计475件。从墓葬的规模和出土遗物数量之多看，墓主

身份显要。发掘报告推断其为与中原殷商王朝并存发展的一个地域政权，而墓主人当即这一政权的最高统治者或其家族（江西省博物馆等 1997:203）。此墓出土乐器有铜庸 3 件和铜镈 1 件，由于墓葬时代相当于中原殷墟文化二期，所以新干铜镈也是目前发现铜镈的最早实例。南方音乐文化区所出商代青铜乐器多为窖藏品，缺乏共存关系，而新干商墓所出青铜乐器的伴出物较多，内涵丰富，为探索该音乐文化区青铜乐器的年代和发展序列提供了重要的资料。

西周时期的乐器，在南方音乐文化区所属的湖北、湖南、江西、广东、广西等五省区都有发现（详见表 2，下同）。

在乐器品种上，南方音乐文化区的西周乐器除承袭殷商镛、镈继续发展外，新型乐器甬钟也开始流行。不过，中原音乐文化区所见之西周编钮钟、编磬、钲、铎等乐器，在南方音乐文化区没有发现，而西周特磬在这里也十分少见，这种情况显示出乐器应用以及音乐文化之间的地区差异。

值得注意的是，在陕西扶风周原和山西天马曲村晋侯墓地发现的楚国乐器，如楚公豪钟、楚公逆钟等，在 20 世纪后半以来湖北地区的考古发掘中尚未见到这类具铭文的西周时期楚国乐器。湖北是楚音乐文化的中心腹地，见于著录的西周乐器，如楚公逆钟即传出湖北嘉鱼县（中国社会科学院考古研究所 1984b:94）。因此，今后湖北地区出土西周时期具铭文的楚国乐器应该有其可能。目前在湖北江陵、大冶、随州和钟祥等地都有西周乐器发现[3]，这些地方属于楚、越文化的交汇地带，所出乐器为研究楚、越早期音乐文化提供了实物资料。

表1　南方音乐文化区出土商代乐器[4]

序号	出土时间	出土地点	原断时代	出土乐器	资料来源
1	1977	湖北崇阳白霓汪家咀	商代晚期	铜鼓1	湖北省博物馆等1978
2	1998	湖北石首桃花山九佛岗	商代末期	镈1	戴修政2000
3	1974	湖北阳新白沙刘荣山	殷墟后期	镛2(无旋)	咸博1981
4	1985	湖南浏阳柏嘉镇遗址灰坑	商末至西周前期	镛1(有旋)	黄纲正、蔡慕松1986
5	1993	湖南宁乡枫木桥师古寨顶	商代晚期	镛2(有旋)	李乔生1997
6	1973	湖南宁乡黄材三亩地	商代末期	镛1(有旋)	高至喜1984b
7	1977	湖南宁乡老粮仓北峰滩山腰	商代晚期	镛2(有旋)	熊传新1983
8	1993	湖南宁乡老粮仓栗山坡山腰	殷墟三期至商周之际	镛10	长沙市博物馆等1997
9	1959	湖南宁乡老粮仓师古寨山顶	商代晚期	镛5(有旋)	湖南省博物馆1966
10	1974	湖南宁乡唐市陈家湾楚江河岸	商代晚期	镛1(有旋)	高至喜1984b
11	1983	湖南宁乡月山铺龙泉转耳崙	商代晚期	镛1(有旋)	盛定国、王自明1986
12	1981	湖南石门皂市商代遗址	殷墟二、三期	特磬1	湖南省文物考古研究所1992
13	1977	湖南望城高塘岭高冲	商代晚期	镛1(有旋)	高至喜1984b
14	1964	湖南湘乡狗头坝商代遗址	商至西周	镛1(有旋)	高至喜1984b[5]
15	2000	湖南益阳赫山千家洲三亩土	商代晚期	镛1(有旋)	湖南益阳市文物管理处2001
16	1971	湖南岳阳黄秀滨湖费家河河床边	商代晚期	镛1(有旋)	熊传新1981
17	1988	湖南株洲黄龙乡兴隆村小山包脚下	商末至西周早期	镛1(少乳)	熊建华1991b
18	1993	江西德安陈家墩商周遗址	商代末期	镛1(少乳)	江西省文物考古所等1995
19	1989	江西新干大洋洲商墓	殷墟二期	镛3(无旋)、镈1	江西省博物馆等1997
20	1985	江西宜丰天宝牛形山	商代	镛1(有旋)	李家和1987
21	2002	江西永修	商代晚期	镛2(无旋)	徐长青2002

按出土地点排序

表 2　南方音乐文化区出土西周乐器

序号	出土时间	出土地点	原断时代	出土乐器	资料来源
1	1983	广东潮阳两英禾皋遗址	春秋时期	镛 1(有枚)	中山大学榕江流域史前期人类学考察课题组等 1998
2	不详	广东佛岗石角科旺大庙峡	西周	镛 1(有枚)	广东省文物管理委员会办公室等 1990
3	不详	广东曲江马坝	西周	镛 1(有枚)	同上
4	不详	广西北流	西周中晚期	甬钟 1	广西壮族自治区博物馆 1984
5	不详	广西宾阳	西周中晚期	甬钟 1	同上
6	1976	广西灌阳仁江钟山山腰石洞	西周中期	镛 1(有乳)	梁景津 1978
7	1979	广西贺州桂岭英民	西周晚期或春秋	镈 1	覃光荣 1982
8	1996	广西贺州马东村墓葬 M2	西周中期	甬钟 1	贺州市博物馆 2001
9	1976	广西忻城大塘中学	西周中期	甬钟 1	梁景津 1978
10	1972	湖北大冶罗桥西塘	西周晚期	甬钟 2	梅正国、余为民 1981
11	1993	湖北江陵江北农场	穆王时期	甬钟 1、镛 1(有枚)	何驽 1994
12	1995	湖北随州毛家冲墓葬	西周中期	特磬 1、镈 1	随州市博物馆 1998
13	1958	湖北钟祥洋梓区花山	西周	甬钟 5	荆州专署文教局 1958
14	1991	湖南安仁豪山湘湾村山腰	西周中晚期	镛 1(有乳)	陈国安、傅聚良 1995
15	1979	湖南长沙望新板桥	西周前期	镛 1(有乳)	熊传新 1981
16	1977	湖南衡阳长安乡	西周早中期之际	甬钟 1	周新民 1985
17	1979	湖南衡阳栏垅乡泉口村	西周早期	镛 1(有枚)	同上
18	1978	湖南衡阳岳屏北塘林木皂	春秋时期	甬钟 1	冯玉辉 1980
19	1980	湖南耒阳夏家山	西周早期	镛 1(有乳)	蔡德初 1984
20	不详	湖南醴陵	西周早期	镛 1(有乳)	高至喜 1984a
21	1962	湖南临武	西周晚期	甬钟 1	同上
22	1979	湖南浏阳澄潭	西周中期	甬钟 1	同上
23	不详	湖南浏阳淳口黄荆	西周后期	镈 1	同上
24	1986	湖南宁乡枫木桥	西周早期	甬钟 2	黄纲正、王自明 1988
25	1975	湖南宁乡五里堆坝塘戴家礄垱	西周晚期	甬钟 1	熊传新 1983
26	1985	湖南邵东民安村	西周初期	镈 1	熊建华 1991a
27	1954	湖南湘潭	西周中期	甬钟 1	高至喜 1984a

按出土地点排序

续表 2

序号	出土时间	出土地点	原断时代	出土乐器	资料来源
28	1973	湖南湘潭	西周中期	甬钟 1	同上
29	1965	湖南湘潭花石洪家峭墓葬	西周末期	甬钟 2	湖南省博物馆 1966
30	1976	湖南湘潭青山桥高屯山坳	西周中期	甬钟 1	袁家荣 1982
31	1975	湖南湘乡金石黄马寨	西周初期	镛 1(有乳)	高至喜 1984a
32	1982	湖南湘乡金石坪如	西周中期	甬钟 1	同上
33	1968	湖南湘乡马龙	西周中期	甬钟 1	同上
34	1985	湖南株洲漂沙井油圳村	西周中期	甬钟 1	饶泽民 1987
35	1972	湖南株洲太湖头坝山坡	西周前期	镛 1(有乳)	熊传新 1981
36	1981	湖南株洲昭陵黄竹	西周早期	镛 1(有枚)	高至喜 1984a
37	不详	湖南资兴	西周早期后段	镈 1	同上
38	1980	湖南资兴兰市	西周早期	镛 1(有枚)	湖南省博物馆等 1986
39	1983	湖南资兴天鹅山	西周早期	镛 1(有枚)	同上
40	1974	江西吉安市南郊印下江之赣江[6]	西周早期	镛 1(有枚)	李家和等 1980
41	1987	江西吉水	西周早期	甬钟 3	同上
42	1983	江西靖安林科所后山梨树窝	西周	镛 1(有枚)	严霞峰 1984
43	1989	江西萍乡安源镇十里埠山上	西周中期	镛 2(有枚)	刘敏华 1998
44	1984	江西萍乡芦溪银河邓家田岩下	西周中期	镛 1(有枚)	同上
45	1962	江西萍乡彭家桥河中	西周中期	甬钟 2	薛尧 1963
46	1965	江西万载株潭镇常家里山上	西周	镛 1(有枚)	刘建等 1984
47	1981	江西武宁清江大田山上	西周	甬钟 1	闵正国 1983
48	1962	江西新余界水主龙山山坡	西周中期	镛 1(有枚)	薛尧 1963
49	1980	江西新余罗坊陈家山坡	西周中期	镛 1(有枚)	余家栋 1982
50	1981	江西新余水西家山	西周中期	镛 1(有枚)	同上
51	1999	江西新余渝水匹毛家村山坡	西周	镛 1(有乳)	章国任 2004
52	1997	江西宜春市慈化镇蜈公塘山坡	西周早期	镛 1(有枚)	彭适凡 1998
53	1984	江西宜春下浦金桥村	西周早期	镛 1(有枚)	同上
54	1995	江西永新高溪横石乌龟岭山腰	西周早期	镛 1(有枚)	同上
55	1979	江西樟树山前双庆桥岸旁冲积层	西周晚期	镛 1(有枚)	黄冬梅 1981

二、出土乐器所反映的音乐文化特点

南方音乐文化区之鄂、湘、赣、桂、粤等地，在商周时期主要属于古越族的活动范围。在这个广阔的区域之内，分布着以几何印纹陶为主要特征的青铜文化遗存，它们是古越族物质文化的重要标志。在湖北地区，除古越族音乐文化遗存外，还有楚音乐文化物质资料的分布。因此，南方音乐文化区的出土乐器，其文化归属主要包括越、楚两个民族。

《史记·楚世家》有关于楚和越族支系杨越的记载，其文如下：

> 当周夷王之时，王室微，诸侯或不朝，相伐。熊渠甚得江汉间民和，乃兴兵伐庸、杨粤(越)，至于鄂。熊渠曰："我蛮夷也，不与中国之号谥。"乃立其长子康为句亶王，中子红为鄂王，少子执疵为越章王，皆在江上楚蛮之地。(《二十四史》本 1997:430)

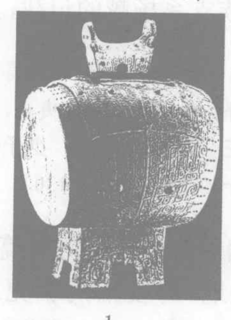
鄂即今武昌附近之鄂城。又据《吕氏春秋·恃君篇》："扬汉之南，百越之际，敝凯诸夫风余靡之地，缚娄阳禺驩兜之国，多无君。"(《吕氏春秋校释》本 1984:1322)扬汉之南即指扬州汉水之南。所谓"百越"，说明战国末年越族支系较多。西周时期的汉水之南，包括楚国的南方以及今湖南东南部，在当时应属杨越之地。如果说南方出土的商周乐器属于古越族不同族支的话，其中即可能包括扬越。

南方出土的商周乐器，一方面表现出鲜明的地方文化特色，另一方面又反映出一定的外来文化因素，从而具有音乐文化的复合性或混融性。这从以下对该地区出土乐器的分析中可以看得比较具体。

湖北崇阳汪家咀发现的商代晚期铜鼓，鼓面光素，通体饰阴线云纹组成的变形兽面纹，具有浓郁的地方风格(图 2,1)。相同型式的铜鼓，在日本京都泉屋博古馆收藏有 1 件(图 2,2)。鼓的

钮以相背的两个鸟兽连接，鼓面饰鼍皮纹，鼓框主题纹饰为人形纹，并辅以鱼、龙等纹（住友友成 1934:109-110）。甲骨文鼓字作㞢、㞢、■等（孙海波 1965:218-221），第一和第二字象形，其上表示悬钮，下示鼓的立足，中间为鼓身，与上述二例鼓的外形十分相象。第三字右旁示手执物件敲击鼓身。崇阳铜鼓重约 42.5 千克，日本泉屋博古馆收藏的铜鼓重 71.1 千克，从这两件鼓都有鼓足且较重推测，其主要演奏方式应为置奏。卜辞有“其 （置）[7]庸壴（鼓）于既夘”（郭沫若 1978-1983，甲骨编号 30693），《诗经·商颂·那》有“置我鞉鼓”的记载，可见商代的鼓确可置奏。

图 2　商代铜鼓



1

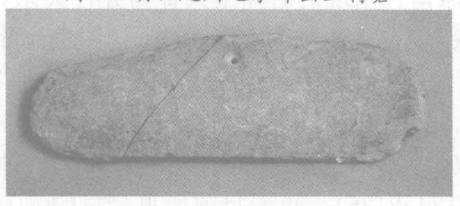


2

1. 湖北崇阳汪家咀出土　2. 日本泉屋博古馆藏品

湖南石门皂市发现的特磬，相当于殷墟文化二三期，结合前述西南音乐文化区四川巫山出土的特磬，中原地区的石磬在商代晚期已经传播至长江上、中游这两个音乐文化区。目前西南和南方音乐文化区的商代考古出土石磬为数很少，而东南音乐文化区尚无商代石磬发现，表现出这些地区受商音乐文化影响的程度还是比较有限。西周时期的特磬，目前在湖北随州毛家冲墓葬发现 1 件，与铜铸共出，也为目前所知唯一实例。此磬为折顶型，系以天然石片制成，周边打制，其形制也为中原地区商周特磬所有（图 3）。


图 3 湖北随州毛家冲出土特磬



南方地区出土的青铜击奏乐器镛，属于本地产品，是古越族音乐文化的代表性乐器之一。镛的形制虽然具备自身发展演变的序列，由镛到甬钟的发展线索也比较清楚，但由于缺乏地层关系、共存物、铭文等断代依据和参照，以致目前学术界对镛的年代以及不同型式镛的先后关系认识不一。

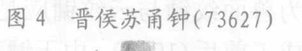
高至喜认为镛最早出现于商代晚期中段，且兽面纹镛早于云纹镛，甬钟出现于西周早期末段(1984b、1993)。何介钧的意见则相反，他认为云纹镛早于兽面纹镛(2003)。李纯一认为镛最早产生于殷墟文化三期前段，其最后型式(即有枚镛)出现于西周中期后段，而甬钟产生的时代上限可能在西周早期前段(1996c：141、186)。陈佩芬则将南方和东南地区出土镛的年代断为春秋时期(1997)。彭适凡认为兽面纹镛与云纹镛应是并行发展关系，甬钟约出现于西周初年成王前后(1998)。由于镛和甬钟的年代关涉到南方、东南与中原地区音乐文化的相互影响和交流问题，所以这里我也就镛的断代问题略陈管见，向方家请教。

如前所述，南方镛当是受到中原商音乐文化编庸的影响而制造，它的产生应略晚于中原庸，即可能在二里岗文化与殷墟文化交替之际。中原地区西周甬钟的产生，当是受到南方有枚镛的影响而铸制。在我看来，中原甬钟的出现虽然受到南方镛的影响，但中原甬钟不一定必是在南方制造为成品之后才输入到周人地区的舶来品。因为中原地区具备青铜铸造手工业的传统，尤其是青铜乐器编庸的制造传统，并具备青铜乐器制造的物质和技术基

础，所以周地发现的西周早期甬钟似乎不会铸制于南方，而可能是在受到南方镛（尤其是有枚镛）的影响之后在周地自行研制。因此，南方与中原甬钟出现的时间应大体为并行关系。

如果同意上述看法，接下来就可进一步推断甬钟产生的时间上限。目前所知中原地区最早的甬钟是竹园沟𢐗伯各墓出土的一组，时代为康、昭之际。然而，根据《左传·定公四年》的记述，成王时期分封三叔时，所赐物品中即有姑洗钟和大吕钟（《十三经注疏》本 1980:2134-2135）。再看目前所见最早的𢐗国甬钟，其形制也非甬钟之初始形态。结合这两方面情况考虑，甬钟的产生时代应比𢐗伯各墓所出要早，即可能在西周早期武、成之际。依此推之，南方甬钟的产生年代大概也在此时。这样，由镛到甬钟的演变，可能在西周早期武、成之际就已完成。因此，南方镛流行的时间下限也可据甬钟产生的时间上限大体定在西周早期前段。

然而，任何器物的新旧更替并非绝对，甬钟出现之后，镛也不可能突然绝迹，而必然会与甬钟共存发展一段时间，个别孑遗品甚至可以延续至西周晚期。如湖北江陵江北农场出土的甬钟即伴出有镛，时代约在西周中晚期[8]。又如，在两组晋侯苏编钟之中，有一组的前 2 件（编号 73627、73628）有旋、枚而无干（图 4），这种无干钟实即南方镛的最后形态，但仍然沿用至西周晚期。


图 4　晋侯苏甬钟(73627)



关于晋侯苏编钟，这里尚需单独提出来略加讨论。有学者认为晋侯苏钟为南方制品（高至喜 1999b），或以为两组编钟的前面各 2 件系从南方俘获的战利品（李学勤 1999:7-11），其主要依据就是这种无干钟与南方镛的类同。依我所见，晋侯苏钟之无干钟，为中原地区甬钟受南方镛的影响而制造又添新的例证。可是，它不一定必然铸制于南方，理由如下。

第一，晋国具备青铜乐器铸造的文化传统以及物质和技术基础，晋侯墓地出土大量晋国自造编钟便其显证。

第二，晋侯苏钟之无干钟与陕西扶风周原所出六式𤼈钟和扶风北桥出土甬钟乙（罗西章 1974）相比，除干之有无外，其余形制和纹饰基本相同。而晋侯苏钟另一组的前 2 件具干钟（编号 73629、73630）则与六式𤼈钟的形制和纹饰完全相同。晋侯苏钟其余 12 件的形制、纹饰与眉县出土的丙组钟相同。这些情况均表明，晋侯苏钟的形制和纹饰，具备中原周音乐文化编钟的特点。

第三，晋侯苏钟内壁采用的隧式调音法，与周地出土的编钟也相同。此外，其音阶构成也是中原周钟流行的四声羽调模式，本书第四章已有详述。

因此，综合晋侯苏编钟的形制、纹饰、调音和音阶等情况看，其产地应在中原而非南方，它所显示的音乐文化特征应属典型的周音乐文化系统。

通过以上讨论，可将南方镛形制演变的先后顺序试做如下排列：

（一）较早的镛应该是无旋、乳、枚和干，约产生于二里岗文化与殷墟文化交替之际。

（二）之后，应该是有旋而无乳的镛，约产生于殷墟文化后期早段。

（三）再后，是有旋、有乳或无旋、有乳的镛，约产生于殷墟文化后期晚段。

（四）最后，是有旋、有枚而无干的镛，约产生于商末周初之际。

简而言之，镛的发展顺序大体为无旋—有旋—有乳—有枚。在这个发展序列中，无旋镛和有枚镛分别居于发展时间的两端，其它型式镛的相对年代则在它们两者之间。当然，我的分析也是限于目前资料，从器物形态学出发而做出的推导，它还需要等待将来的地层依据和更多的墓葬材料来加以检验。

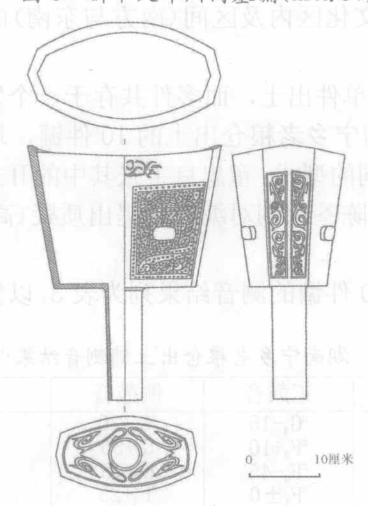
南方镛在发展过程中，体长逐渐大于口宽，钲间和篆间形成，最终，柄上出现了用于悬挂的干。这时，镛的历史使命完成，在实质上已经蜕变为新式乐器甬钟。由镛向甬钟转变的历史过程，应该就是在南方音乐文化区完成的，更具体说，是在湘、赣两省的商周音乐文化中得以成就其实的。

在南方音乐文化区，典重雄奇的粗线条兽面纹镛是湖南发现镛的主流，如宁乡老粮仓北峰滩和师古寨（图 5）所出即其代表。这种类型的镛也见于江西，如宜丰天宝牛形山所出即其一例。另有一类体饰细密云纹衬地的兽面纹镛，在江西较为常见，如新干商墓所出 3 件镛即是。新干镛之中的 1 件（XDM:64），和江西永修发现的 1 件镛，口部呈六角形而非常见的合瓦形（图 6）。江苏江宁塘东村出土的 1 件，口部也是六角形，且与新干镛的形制、纹饰十分接近。湖北阳新出土的 2 件镛，器体在南方镛中属较小者，其中 1 件为粗线条兽面纹，另 1 件镛的纹饰则与新干镛相近。湖南宁乡黄材三亩地出土的 1 件镛，体饰细密云纹衬地的兽面纹，与东南音乐文化区出土镛的纹饰接近，如浙江长兴上草楼村出土镛即是。

图 5　湖南宁乡师古寨出土镛



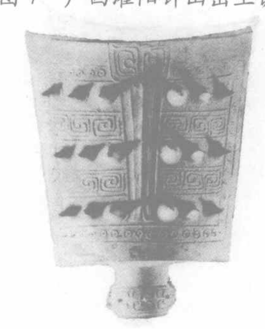
图 6　新干大洋州商墓镛(XDM:64)



地处五岭地区的两广一带，镛的出土地点多与湖南邻近，如广东佛岗、曲江以及广西灌阳出土镛(图 7)即是。两广所出镛都是型式晚出的有枚镛，佛岗和曲江镛与湖南安仁豪山镛器制相类，灌阳镛与湖南耒阳夏家山镛器制相类，可见两广镛与湖南镛的器制属于同一发展系统，其文化来源当是湖南的古越族镛，也

即由湖南地区南传至岭南。从广东潮阳出土的1件镛看，岭南地区古越族镛的波及点已远达东海沿岸一带[9]。

图7 广西灌阳钟山出土镛



上述情况显示，南方音乐文化区的镛呈现多元化的发展态势，并表现出音乐文化区内及区间（南方与东南）的相互影响和交叉渗透。

南方镛一般为单件出土，而多件共存于一个发掘单位的例子较少。1993年湖南宁乡老粮仓出土的10件镛，埋藏于同一个窖藏，但分属两种不同的型式。童忠良主张其中的Ⅱ式9件为一组编镛（2001），高西省、陈荃有则对编镛说提出质疑（高西省1999a；陈荃有2001b）。

今将老粮仓10件镛的测音结果列为表3，以便讨论。

表3 湖南宁乡老粮仓出土镛测音结果[10]

序号	标本号	正鼓音	侧鼓音	资料来源
1	Ⅱ1	$^{\#}G_4-15$	$^{\#}G_4+30$	长沙市博物馆等1997
2	Ⅱ2	$^{\#}F_4+10$	G_4+30	
3	Ⅱ3	$^{\#}F_4-45$	G_4+45	
4	Ⅱ4	$^{\#}F_4\pm0$	$^{\#}F_4+25$	
5	Ⅱ5	$^{\#}C_4\pm0$	D_4+35	
6	Ⅱ6	$^{\#}G_4\pm0$	$^{\#}G_4+25$	
7	Ⅱ7	E_4-10	F_4+35	
8	Ⅱ8	$^{\#}D_4+10$	$E_4\pm0$	
9	Ⅱ9	$^{\#}C_4+30$	$D_4\pm0$	
10	Ⅰ	$^{\#}D_4\pm0$	$F_4\pm0$	

从测音结果看，10 件镛的正鼓音在音高上有重复出现的情况，如 $^{\#}C_4$ 和 $^{\#}D_4$ 各有 2 件、$^{\#}F_4$ 有 3 件，这种同度音重复出现的情况，在商周青铜编组乐器中很少见到，仅侯家庄西北冈 M1083 出土的 4 件编庸中有 2 件音高相同（参见第四章表 8、表 9）。何以如此，不得其解。这也是编镛说的主要可疑之处。

据我对南方音乐文化区出土商周铜镛的实物考察和试奏，其侧鼓音并不容易发出，且不是十分清晰，即正、侧鼓音的分离度并不明显。镛的侧鼓音多与正鼓音相同或呈大、小二度音程关系。因此，南方地区的商周铜镛应该如同中原地区商周编庸一样，侧鼓音尚未予以实用。

然而，若不计镛的同度音重复，将上列 9 件形制相同的Ⅱ式镛之正鼓音加以排列，可以构成徵—羽—宫—商四声徵调音阶，并且还有 1 件镛的发音为闰（降 Si）。由此看来，这 9 件镛编组演奏的可能性似不宜遽然排除。总之，南方商周铜镛是否确实具备编组演奏的音乐性能，还需积累更多考古材料方可加以论定。

从以上南方镛和中原庸两相比较可知，镛和庸在商代处于分流发展的状态。西周早、中期甬钟流行之时，南方和中原甬钟开始出现合流现象。如湖南湘潭洪家峭西周墓葬出土的 2 件甬钟、湘潭青山桥高屯山坳出土 1 件和传为江西鹰潭出土的 1 件甬钟（彭适凡 1998:51-52），形制、纹饰与陕西蓝田出土的应侯钟和陕西扶风出土的师丞钟相似。但南方楚国甬钟的右侧鼓纹饰较为独特，为中原周音乐文化甬钟所未见，如象纹（楚公豪钟）、穿山甲纹（楚公逆钟）、鹿纹（江陵江北甬钟）等，显示出地方文化的特点。

可以相信的是，南方甬钟也是编组乐器，如晋侯墓地出土楚公逆编钟的配套组合也是 8 件，与周音乐文化编钟相同，便是证明。只是目前南方甬钟出于墓葬者甚少，且多为单件或不完整，故目前对南方编组甬钟的音阶构成情况还难以了解，也无从在音响性能上与中原编钟进行比较，这都有待于今后南方编钟的考古发

现和音响测试。

南方音乐文化区的商周镈目前在江西、湖北、湖南和广西四省区有所发现。今知最早的铜镈出自江西新干商墓，而中原地区的商墓未见铜镈，其最早制品是陕西眉县杨家村出土的3件编镈，时代晚至西周中期。因可推断，镈也是南方古越族发明的乐器。故宫博物院（王海文 1980）和美国纽约赛克勒（Arthur M. Sackler）博物馆所藏镈（Bagley 1987, 537-551; Rawson 1990: 755）与新干镈较为接近，但新干镈体较为短矮，体饰牛首纹，四周饰南方越文化特有的燕尾纹（图8），与故宫和赛克勒收藏的长体侈栾镈相比，显然时代较早。

图8　新干大洋洲商墓镈

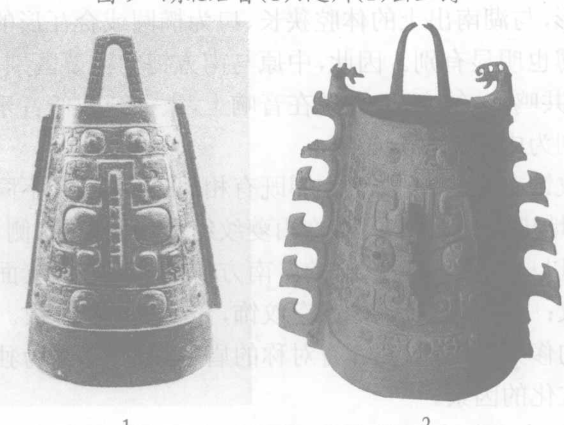




同属南方音乐文化区的商周铜镈，虽然具有一些共同的特征，如都是平口的合瓦体，镈体有翼而无钲间和枚，但从翼形和纹饰也反映出各自的特点。如新干镈与湖北石首发现的商末铜镈（图9,1），纹饰迥然有异，且石首镈体比新干镈要长。湖北随州毛家冲出土的镈（图9,2），其勾形翼则与湖南淳口出土的镈相近。同为湖南出土的镈，淳口镈（图10,1）与邵东镈（图10,2）的翼形和纹饰也有区别，前者为勾形翼，后者为虎形翼。广西贺州出土的镈与湖南衡阳博物馆收藏的镈（冯玉辉 1980）形制相类，但时代

晚于衡阳镈，估计应是湖南古越族镈的南传。这些情况，表现出同一音乐文化区相同乐器品种的多样化特点。

图 9　湖北石首(1)、随州(2)出土镈



1　　2

图10　湖南淳口(1)、邵东(2)出土镈



1



2

出于中原和南方的西周铜镈，各自的区域文化特点更为明显。中原地区的西周镈都发现于周朝王都地区的陕西，且均属弧

栾型，尚未见类似南方出土的侈栾型镈。中原所出弧栾型镈的器形，比南方所出同型或侈栾型镈明显要大些。如陕西眉县出土的3件虎翼镈，最大的1件通高63.8厘米，重32.5千克(刘怀君1987)，而湖南邵东所出的1件虎翼镈，通高32.5厘米，重13.4千克(熊建华1991a)。又如陕西出土的弧栾型镈，体腔阔大、口为椭方形，与湖南出土的体腔狭长、口为椭圆或合瓦形的同型或侈栾型镈也明显有别。因此，中原与南方镈的主要区别，乃在于体腔(即共鸣腔)的大小，表现在音响上，大型镈为低音乐器而中、小型镈则为中音或高音乐器。

在纹饰方面，中原与南方镈既有相似之处，又有不同的地方。例如，两地出土的虎翼镈，体饰由夔纹组成的兽面纹，侧翼以虎为饰，中翼以鸟为饰，是很相似的。南方所出镈舞部多素面，体表纹饰多地纹；中原所出镈则舞部有纹饰，体表纹饰无地纹。湖南资兴出土的侈栾型镈，鼓部饰有对称的眉形线条[11]，殊为独特，反映出地方文化的因素。

总之，南方与中原发现的西周镈，在形制和纹饰上既有明显的区别，表现出各自的地方特点和文化特色，属于两种不同的发展体系，又存在一些相似之处，反映了周音乐文化与南方古越族音乐文化之间的相互影响关系。

南方古越族之所以铸造出多种大量精美的青铜乐器，除音乐文化发展的自身原因外，还与该地区具备铜料来源的物质条件不无关系。如湖北大冶铜绿山矿冶遗址的开采年代从商代晚期开始，经西周、东周直到秦汉(黄石市博物馆1999)。湖北阳新港下矿冶遗址，时代在西周晚期至春秋早期(港下古铜矿遗址发掘小组1988)。距铜镛的出土地湖北阳新不远的是江西瑞昌铜岭采矿遗址，从商代早期一直延续到战国时期(文物编辑委员会1990:150-151年)。这些考古发现均表明，南方古越族先民在商周时期确已掌握了青铜冶铸技术。

第三节

东南音乐文化区之乐器

一、乐器的考古发现

东南音乐文化区的商代乐器主要出土于江、浙、徽、闽四省(详见表4,下同)。从现有资料看,江、浙、闽三省仅分别出土一例[12],安徽则出有二例。在江苏江宁塘东村、浙江余杭徐家畈、安徽庐江和潜山各发现1件镛,福建闽侯黄土仑M17出土1件陶鼓形器,时代均属商代晚期。目前虽然这四省出土的商代乐器仅呈点状分布,尚未形成分布面,但由此已知商代音乐文化在东南地区的存在和发展。

西周乐器在江、浙、徽、闽四省续有发现,但出土数量较商代有所增多。在江苏丹徒烟墩山西周墓和南京安怀村湖熟文化遗址分别出土1件铜角和陶埙,而江苏曾经发现过的商代铜镛目前未见西周同类乐器出土,其发展环节尚有所缺。浙江地区商和西周时期的镛均有发现,并有西周新兴乐器甬钟出土,如在浙江北部的长兴、萧山以及浙江中东部的磐安、鄞县等地即发现有镛和甬钟。安徽发现的西周乐器出土于皖南一带的黄山和宣州,有庸和甬钟两种乐器。

从东南音乐文化区的出土乐器情况看,缺少南方音乐文化区所见的铜镈和石磬,而中原音乐文化区所出之编钮钟和钲、铎等乐器,目前也未在东南地区发现,在乐器品种上显示出地区性文化差异。

表 4　东南音乐文化区出土商周乐器

序号	出土时间	出土地点	原断时代	出土乐器	资料来源
1	1982	安徽黄山乌石乡	西周	甬钟 1	程先通 1988
2	1973	安徽庐江泥河区	商代	镛 1(有旋)	安徽省博物馆 1987
3	1957	安徽潜山县东	西周初年	镛 1(无旋)	安徽省博物馆 1978、1987
4	1981	安徽宣州孙埠正兴村	西周后期	庸 1	徐之田 1991
5	1988	福建建瓯南雅	西周晚期	镛 2(有枚)	陈存洗、杨琮 1990
6	1990	福建建瓯南雅梅村山腰	西周中期偏晚	镛 1(有枚)	张家 1996
7	1978	福建建瓯小桥阳泽黄科山	西周早期	镛 1(有乳)	王振镛 1980
8	1978	福建闽侯石佛头村黄土仑墓葬 M17	商代晚期	陶鼓形器	福建省博物馆 1984
9	1954	江苏丹徒烟墩山西周墓	西周早期	铜角 2	江苏省文物管理委员会 1955
10	1974	江苏江宁横溪塘东村土岗	西周早期	镛 1(无旋)	南波 1975
11	1956	江苏南京安怀村遗址	湖熟文化	陶埙 1	曾昭燏、尹焕章 1959
12	1959	浙江长兴上草楼村	西周早期	镛 1(有乳)	浙江省文物管理委员会 1960
13	1969	浙江长兴中学	西周初期	镛 1(有乳)	长兴县文化馆 1973
14	1986	浙江磐安深泽	西周早期	镛 1(有乳)	赵一新 1987
15	1981	浙江萧山所前杜家小东山西坡	西周中期	甬钟 1	张翔 1985
16	1974	浙江鄞县韩岭三联大队	西周中晚期	甬钟 1	浙江省博物馆[13]
17	1963	浙江余杭石濑徐家畈	商或周初	镛 1(无旋)	王士伦 1965

按出土地点排序

二、出土乐器所反映的音乐文化特点

东南音乐文化区所属之江、浙、徽、闽四省，商周时期也属“百越”民族聚居之地。从出土乐器观察，其音乐文化的发展既具有该地区的特点，又与南方音乐文化区具有一定的联系，反映出古越族不同支系间音乐文化的交流与互动关系。

与南方音乐文化区一样，东南音乐文化区也出土有镛，而南方音乐文化区镛的年代及形制演变序列同样适用于东南音乐文化区。东南音乐文化区出土的镛，总体特点是纹饰比较细密繁缛，如福建建瓯阳泽和浙江长兴上草楼村出土的镛（图 11、图 12）即其代表。这些镛与南方地区尤其是湖南常见的粗线条兽面纹镛形成鲜明对比。湖南出土镛鼓部的虎纹、龙纹、鱼纹、蛇纹等纹饰，在目前东南地区出土的镛上也未见到。

图 11　福建建瓯阳泽出土镛



图 12 浙江长兴上草楼村出土镛



东南地区的无旋镛在江苏江宁塘东村、浙江余杭徐家畈和安徽潜山各发现1件，这些镛与江西新干和湖北阳新所出无旋镛形制接近。如江苏江宁塘东村和安徽潜山出土镛的纹饰都是以细密云纹衬地的兽面纹(图 13)，与新干镛和阳新镛的其中 1 件纹饰相似。尤其以安徽潜山镛与江西新干出土的 1 件镛 (XDM:64)相比，除潜山镛柄较短外，二者形制和纹饰如出一范。

南方地区常见的粗线条兽面纹镛，在东南地区也有发现，如余杭徐家畈镛与阳新镛的其中 1 件纹饰相同。安徽庐江出土的 1 件(图 14)则与湖南宁乡老粮仓北峰滩和师古寨镛相同。福建南雅梅村出土的长体有旋有枚短柄镛，与湖南耒阳夏家山和广西灌阳所出镛十分类似。上述情况似乎表明，东南与南方地区的音乐文化，既有明显的差异，也存在一定的相似或相近之处，显示出分布于不同区域的百越民族在音乐文化上的特点及亲缘关系。


图 13　安徽潜山出土镛

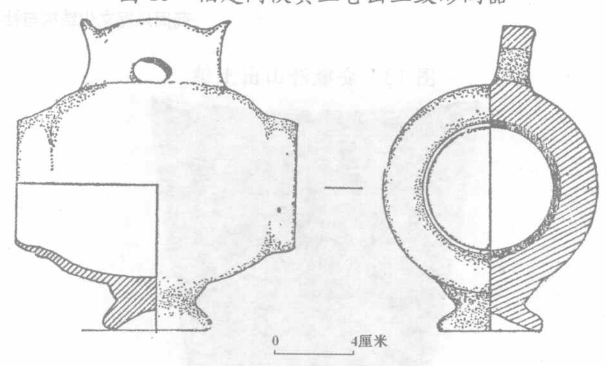


图 14　安徽庐江出土镛



福建闽侯黄土仑墓葬发现的一件陶鼓形器，当为实用乐器的仿制品，其造型与湖北崇阳铜鼓比较相似（图 15），属商晚期制品。结合前述日本泉屋博古馆所藏双鸟钮铜鼓看，这种具有钮、足构造的鼓，商代晚期确曾在长江中下游地区流行。

图 15 福建闽侯黄土仑出土鼓形陶器



庸在东南音乐文化区也偶有发现，如安徽宣州孙埠出土的1件西周后期庸，形制虽然属于中原出产的小型庸系统，但它体饰夔龙纹，与中原庸常见的兽面纹不同，已经发生了较大变异（图16）。这件庸的柄较长，上有前后对称的悬钮，又与上海博物馆所藏中原系统的亚寠庸（《中国音乐文物大系》总编辑部 1996d：8）相同。从这些情况看，宣州庸可能是受中原庸影响而产生的一个地方性变种。

图 16 安徽宣州孙埠出土庸



东南地区发现的甬钟较少，目前所知仅有安徽黄山、浙江杜家和鄞县出土的3件。从浙江杜家甬钟看(图17)，舞饰云纹，钲篆四边以小乳钉为界，鼓部无饰，与中原周地甬钟如陕西宝鸡竹园沟甬钟比较接近；其较尖的枚和钮索状干又与陕西扶风庄白一号窖藏出土的一式瘐钟相同。李纯一据此认为，浙江杜家甬钟的"型式和纹饰当是仿自中原地区"(1996c：199)，所言甚是。

图17 浙江萧山杜家出土甬钟



东南地区出土的商周吹奏乐器有埙和角两个品种，但数量很少。南京安怀村湖熟文化遗址出土的1件陶埙，时代约当商代晚期，仅有一个指孔。与同时代中原地区殷墟文化5指孔埙相比，表现出较大差异。

江苏丹徒西周墓出土的1件铜角，外形仿自牛角，一端有吹嘴，另一端为发音孔。目前看来，这种铜角当属东南音乐文化的独特产品，其它地区的商周考古尚无同类乐器发现。中原和东方音乐文化区虽然出土有新石器时代陶角[14]，但目前还不知这种乐器是否延续至商周时期。

东南地区的新石器时代考古曾有吹奏乐器发现，如浙江余姚河姆渡和安徽望江汪洋庙曾出土有骨笛(哨)和陶埙(浙江省文物考古研究所2003；安徽省文物考古研究所1986)，但属于商周时

期的陶埙出土很少，骨笛则未见出土。东南音乐文化区出土埙、角乃至甬钟的的数量都比较有限，目前还看不出这些乐器发展的连续性，因而也难以了解其发展序列。这种情况除了与考古发掘的不平衡性有关外，是否还存在音乐文化发展的断续问题，尚需积累更多考古资料方可得出答案。

综上所述，东南音乐文化区出土的商周乐器，与南方音乐文化区既有一定的联系，有又明显的区别，表现出这两个区域古越族不同支系之间音乐文化的独立性和互动性。青铜镛是东南和南方音乐文化区共有的标志性乐器，从镛的形制和纹饰看，既表现出两区间音乐文化的相互影响和渗透，又反映出两区间不同的音乐文化风格和特点。

---

[1] 此系《中国音乐文物大系·湖北卷》著录，共有2件特磬，现藏五峰县博物馆(《中国音乐文物大系》总编辑部 1996c:74)。

[2] 湖南望城高砂脊商周遗址M16出有1件磬(湖南省文物考古研究所等 2001)，据发表照片，无悬孔，故此存疑。

[3] 据《中国音乐文物大系·湖北卷》著录，在湖北武昌湖泗曾发现有甬钟，时代为西周(《中国音乐文物大系》总编辑部 1996c:16-18)。但从甬钟内壁调音手法看，非西周时期的隧式，而是春秋时期的波式，因此本书不拟将其作为西周乐器看待。

[4] 表中"原断时代"栏系指"资料来源"中的断代。有关南方和东南音乐文化区出土商周青铜乐器的断代问题，我在后文将有所讨论。

[5] 高至喜指出，发掘报告图版壹，1误排为湖南湘潭花石洪家峭西周甬钟(原韶山灌区文物工作队 1977)，系张冠李戴(1984b:135，注释12)。

[6] 原误为泰和县出土，后经彭适凡核实为吉安出土(彭适凡1998:56)。

[7] 置字乃从裘锡圭所释(裘锡圭 1980)。

[8] 甬钟与镛的时代原断为穆王时期，似有未妥。因为甬钟右侧鼓已有鹿纹作为第二基音标志，故其时代不能早至穆王，而约当西周

中晚期。

[9] 从我对南方镛的分析看，此镛原断时代为春秋，固显太晚，应在西周中晚期为宜。

[10] 其中序号 1 镛的正鼓音发掘报告误为 $^{\#}E_4$-15，今据童忠良文改正（童忠良 2001: 38）。

[11] 此从高至喜说（高至喜 1986）。

[12] 1982 年江苏东海庙墩遗址第三层发现 1 件埙，发掘报告断为西周物，但又谓第三层有少量龙山时期的遗物（南京博物院等 1986）。此埙无按孔，形制原始，与商周埙差异甚大，故此存疑。

[13] 此系我在浙江省博物馆考察时所见。

[14] 中原地区的陶角在陕西华县井家堡庙底沟墓葬（戴彤心 1988）和河南禹县谷水河遗址（河南省博物馆 1979）各出土 1 件；东方地区的陶角在山东莒县陵阳河（王树明 1987）和莒县大朱村（文化部文物局等 1987）大汶口文化墓葬各出土 1 件。

第七章

商周乐器的祭祀功能

商周时期，国家的头等大事，乃在于祭祀和战争，也即《左传·成公十三年》所谓“国之大事，在祀与戎。”(《十三经注疏》本1980:1911)祭祀已经成为一种国家行为，在当时的社会生活中占据十分重要的地位。

据《诗经》、《左传》和《周礼》等先秦典籍记载，商周时期的祭祀活动，如求雨、祭祖等，一般都贯穿着乐舞表演，而乐器演奏自然包括其中，并与仪式活动相互配合，成为祭祀仪式的重要组成部分。考古发现的商周文化遗存，有不少都与当时的祭祀活动密切相关，有些遗迹或遗物，涉及当时祭祀活动中的乐舞表演或乐器演奏，对于研究商周乐器的祭祀功能具有很高的史料价值。

迄今发现的商周祭祀遗存，主要是当时仪式活动举行的空间、场合以及遗留下来的仪式物件(包括乐器)等。就祭祀仪式的整体性而言，这些资料当然十分有限，尚不能据以复原仪式活动的全部甚或部分过程和情形。因此，关于祭祀仪式和乐器演奏的详尽情况，诸如仪式的程序、参与者、乐器演奏的作品等，从现存

资料已经难以了解清楚。虽然如此，由于考古材料具有相当的具体性和直观性，并且常能弥补文献的缺失，所以我们仍然可以依靠出土乐器和甲骨文、金文资料，与文献记载相互印证，对商周乐器与祭祀活动的关系以及乐器的祭祀功能试行探索。

第一节

从乐器出土情况看其与祭祀活动之关系

从今知商周乐器的出土情况看，其埋藏方式或出土单位大体有四种，即：遗址、祭祀坑、窖藏和墓葬[1]。乐器出土单位的性质和内涵，是判断乐器用途和功能的重要依据。下文即对这四种商周乐器的出土单位依次加以考察，以判断出土乐器与祭祀活动之关系。

一、遗址乐器

出于商周遗址的乐器，以地处商周王朝政治中心的中原地区较为多见。有些遗址的出土乐器与祭祀活动关系密切，下述考古发现可以作为例证。

河南郑州小双桥商代早期宫殿建筑遗址出土有特磬1件（河南省文物考古研究所 1993）。该遗址发现有大型青铜建筑构件、柱础石和夯土堆积，在遗址的中心区域之内，布满了类似祭坛性质的大型高台夯土建筑基址、大型祭祀场、祭祀坑、奠基坑、灰沟、灰坑等，并发现有与冶铜有关的遗存。祭祀遗迹除沿用早期的祭祀坑外，另设立了新的圆形台基和大型建筑基址。小双桥遗址出

土的祭品种类由早期的狗、人和金属饰件，发展为使用牛、象、鹿、猪、鹤、鸡等动物牺牲，以及炼铜炉、铜镞、铜条、铜炼渣、牙饰、骨镞、蚌壳、原始瓷尊、陶缸、陶鬲、陶斝等。小双桥的祭祀文化遗存可以分为三类，即：宗庙建筑遗迹，如大型的建筑基址；祭天遗迹，如圆形台基；祭地遗迹，如大量的祭祀坑。发掘报告推断，该遗址中心部位原来肯定存在着规模宏大的商代宫殿建筑，且类似这样的建筑非商王莫属。该遗址除出土乐器特磬外，还出土有石圭和石祖等礼器，其中的 2 件石祖遍涂朱砂，应是祭祀活动中的崇拜物。综合这些情况分析，小双桥遗址应为商代王族祭祀祖先的宗庙所在（同上：242-271）。石磬出于这样的祭祀遗址环境之中，其与祭祀活动的关系是显而易见的。

河南安阳殷墟洹水南岸发现的商代晚期龙纹特磬，出土地点位于殷代王宫建筑遗址范围之内（中国社会科学院考古研究所安阳发掘队 1976）。在殷墟范围内曾发现过一些重要的宫殿宗庙建筑遗址，这些遗址在建设过程中曾举行过奠基、置础、安门、落成等祭祀活动，并用人和动物作为祭祀时的牺牲。在宫殿宗庙基址下、基址中、基址上乃至柱础下、门外侧以及基址周围都发现有埋人和动物的祭祀坑（杨宝成 2002b：53）。殷墟洹水南岸龙纹特磬出于具有祭祀性质的王宫建筑遗址，有可能用于宗庙之祭。

西周时期的大型宫殿宗庙建筑遗址仍有乐器发现，如陕西扶风齐家建筑遗址出土甬钟 2 件（罗西章 1980）；陕西扶风周原召陈乙区建筑遗址出土夔纹编磬若干，其建筑性质属于西周时期的大型宫室（罗西章 1987）；陕西扶风云塘建筑遗址出土特磬 1 件，另外在该遗址建筑基址 F1 组建筑的南侧、F4 的庭院中还发现有石磬半成品及其碎片、青铜礼器碎片和玉柄形器等，从铜器碎片判断，有些铜器的器型还相当大，这些也是其作为礼仪性建筑的旁证。考古学者据以推断，当时人们曾在此举行过一些仪式活动，留下了这些仪式用品，其建筑性质应为西周时期的宫殿宗庙（周

原考古队 2002:33-34)。

上述西周乐器均出于大型宫殿宗庙建筑遗址，它们的性质和功能当与宫殿宗庙的性质和功能密切相关。《说文解字·宀部》："宗，尊祖庙也。"(汉·许慎 1963:151)《说文解字·示部》："祖，始庙也。"(同上:8)《释名·释宫室》："宗，尊也。庙，貌也。先祖形貌所在也。"(汉·刘熙 1984:267)《礼记·祭法》："天下有王，分地建国，置都立邑，设庙祧坛墠而祭之。"(《十三经注疏》本 1980:1588-1589)显然，宗庙实际上是祖先崇拜的表现形式，宗庙宫室建筑遗址多发现祭祀遗迹和仪式物件，充分说明宗庙建筑是商周时期人们从事祭祀活动的处所，而宗庙祭祀的核心内容应是对祖先的崇拜。在宗庙之中奏乐，《周礼》有所记述，如："凡乐，黄钟为宫，大吕为角，太簇为徵，应钟为羽。路鼓、路鼗，阴竹之管，龙门之琴瑟，九德之歌，九磬之舞，于宗庙之中奏之。"(《周礼·春官·大司乐》，同上:790)综合这些材料看，乐器演奏作为宗庙祭祀活动中乐舞表演的组成部分，当然是不可或缺的。

商周时期，宗庙不仅是祭祀活动的中心处所，而且是政治上举行重大典礼活动，如朝觐、赏赐、册命等的所在。黄然伟《殷周青铜器赏锡铭文研究》(1978)、陈汉平《西周册命制度研究》(1986)、汪中文《西周册命金文所见官制研究》(1999)等论著对此做过系统研究。今有宗庙建筑遗址及其乐器的考古发现，为商周时期宗庙祭祀活动中的音乐应用增添了新的例证。

二、祭祀坑乐器

殷商王都地区曾发现有大量专用于祭祀的埋葬坑，但目前好像很少在这些祭祀坑发现乐器或其它相关的音乐遗存[2]。然而，在西南地区的四川广汉三星堆，发现有两座商代蜀国大型祭祀

坑，其中的二号祭祀坑不但出土大量青铜礼器、神人像、兽面像、神坛、神殿、神树和仪仗用品等，而且还发现有43件乐器铜铃以及悬挂铜铃的架子和铜“挂饰”(四川省文物考古研究所1999)。发掘报告指出，“坑内的器物是分门别类且按一定顺序埋入的，在埋入前似乎举行过某种仪式”，而且“使用了大量牺牲并将其与宗庙重器一同焚烧，说明这些宗庙用器在被砸烂和火烧的过程中也曾举行某种宗教祭祀仪式”(同上:441)。发掘报告还指出，三星堆二号坑出土的人头像、人面像应是代表祖先亡灵形象，反映了蜀人的祖先崇拜观念，而神坛、神殿可能表现了举行宗教活动时的场面或场所(同上:438-443)。最巨型的一件人面像，双目作柱状突出，高65、宽138厘米，远远大于其他人面像和人头像。赵殿增和俞伟超均认为这种突目之状应即《华阳国志·蜀志》记载的蜀之始祖蚕丛“其目纵，始称王”(东晋·常璩 1987:154)中的“目纵”，纵目面具应是蜀人始祖蚕丛的象征，在各代祖神中，始祖当然地位最高，所以纵目面具做得最大（赵殿增:1994:27；俞伟超:2002b)。

三星堆二号坑出土的兽面均非现实世界中的兽类形象，兽面纹、兽面像和用于镶嵌神灵面像的眼泡，则是集多种动物精灵于一体的形象，反映了蜀人对自然神灵精怪的崇拜(四川省文物考古研究所1999:447)。

三星堆二号坑出土的铜戈、玉戈、石戈、玉刀等，均为非实用武器，估计是在宗教仪式表演活动中用作仪仗。发掘报告指出，在举行祭祀仪式时，需要吁请神灵降临，使用这些仪仗用品当是用于驱邪镇魔(同上:446)。这种看法是有道理的。

三星堆二号坑出土的青铜神树有4件，最大的一株高达4米以上，次大的也在2米以上。关于青铜神树的性质，目前解释不一。发掘报告据《山海经·海外东经》[3]和《山海经·大荒东经》记载[4]，推测铜树为“扶桑”和“若木”，是放在宗庙里迎饯祭祀日神所用（同

上:444-445);俞伟超据《论语·八佾》所载“哀公问社于宰我。宰我对曰:‘夏后氏以松,殷人以柏,周人以栗。’”(《十三经注疏》本1980:2468),认为三代时对土地的崇拜一直以社来表示,而社神即地母神是用树为代表物,三星堆铜树应是蜀人的真正崇拜物——地神(俞伟超2002a:287);施劲松则认为,神树是祭祀施法时用于通天的工具(2003:200)。今从民族学资料看,神树也可作为祖先神予以奉祀。如云南澄江地区的彝族将松树奉为始祖,并由成年男子对其举行公祭(《中国各民族宗教与神话大辞典》编审委员会1990:663)。以此推测,三星堆神树也有可能作为蜀人所崇拜的祖先神之象征。总之,无论三星堆神树的性质究为何种崇拜对象,其与祭祀活动的密切关系应是没有问题的。三星堆二号祭祀坑所出器物,应是反映了蜀人对自然神、土地神和祖先神的崇拜和信仰。

《周礼·春官·巾车》云:“大祭祀,鸣铃以应鸡人。”(《十三经注疏》本1980:825)这是就周代祭祀而言。从三星堆铜铃与如此众多的祭祀用品共出判断,殷商时期的蜀人已将铜铃用之于祭祀活动。三星堆铜铃有些仍存铃舌,有些铃舌虽已脱落,但从铜铃都有悬舌构造和装置看,其发音方式无疑为通过外力摇击使铃舌碰撞铃体发出音响。作为祭祀乐器,铜铃的音响当能产生沟通天地人神的效应,因而也就成为祭祀者的施法工具。三星堆二号坑既已定性为祭祀坑,所出铜铃具备祭祀法器的功能应是可以相信的。

三星堆铜铃还与铃架和一些铜“挂饰”共出,从出土情况可知,它们当为配合使用。具体方法是:将1件铜铃悬挂于铃架中央,并将同一种形制的“挂饰”悬于架圈的钮上,“未见不同形制的挂饰掺杂配置的情况”(四川省文物考古研究所1999:289)。铜“挂饰”悬于铃架周圈,在摇奏铜铃时,“挂饰”之间或“挂饰”与铃体也会相互碰撞发音。从此而看,铜“挂饰”并非只是起到“装饰”的作用,而是与铜铃结合使用的乐器配件。

有学者推测，铜铃、铃架和铜“挂饰”，其中有些可能是神树上的“饰件”(施劲松 2003：195)。今从神树的造型看，并非现实生活中存在的树木种类。以大树为例，树干上有九枝杈，每一枝上站立一鸟，树尖残断，原来的尖上大概也有立鸟。树干上和树枝花托下有光环，树侧还有一条自上而下的龙。再看铃架的构造，其顶端确有悬钮，本应悬挂于某种物件之上，但铜铃有悬舌，需摇击才可发声，而不只是静止不动的“饰件”；铜神树需固定安置，似不宜或不易摇动发声。因此，从神树的出土情况和自身构造看，尚不能断定铜铃必然悬挂于神树之上。发掘报告之所以未说明铜铃、铃架以及铜“挂饰”为铜树之上所固有，应是比较审慎的。

三、窖藏乐器

前文已经述及，中原和东方音乐文化区的商代乐器基本都是在墓葬中发现的，出于窖藏者不多，惟西周乐器出于墓葬和窖藏者均有所见；南方和东南音乐文化区的商代乐器大多发现于窖藏，出于墓葬者甚少，且这种埋藏方式一直保留到西周时期都没有发生大的改变。从本书第六章表1、表2和表4收录的南方与东南音乐文化区出土窖藏青铜乐器镛、镈和甬钟看，其出土地点大多是在山地之间或江河之畔(个别出于河中)，且乐器多是单独埋藏和单件发现，很少有其它遗迹或遗物伴出[5]。不惟乐器的出土情形如此，就连日常所用祭祀物件中的青铜礼器，其出土情况亦复如是。如湖南醴陵狮形山出土的商代象尊、湖南宁乡月山铺出土的商代四羊方尊、湖南湘潭金盆养鲤出土的商代豕尊等著名铜器，出土时均属此类情形(高至喜 1984b：131)。

南方和东南音乐文化区青铜乐器多出于窖藏的情况，一方面与这两个地区考古发掘的商周墓葬较少有关；另一方面，这种较

为普遍的埋藏现象,恐怕还应与特定的区域文化有关。高至喜较先提出,南方地区窖藏青铜乐器的出土情况,表明其很可能是当时祭祀山川、湖泊、风雨、星辰等的遗物(1984b:131)。近来有学者对此持不同看法,如傅聚良认为,长江中下游地区窖藏铜器的原因仅是一种收藏方式,与祭祀活动无关(2001、2004)。

我大体上倾向于高至喜的观点,同意将南方和东南地区窖藏青铜乐器的出土情况,与商周时期这两个地区古越族先民的祭祀活动联系起来。同时认为,傅聚良的"收藏说"也有一定道理,但却并非与祭祀活动无关。今略陈管见于下。

商周时期的人们,奉行对山川的自然崇拜,因而山川神祇就成为人们祭祀的对象。殷商甲骨文有关于商人祭祀山川的记述,兹摘录于下:

> 舞岳,有[从雨]。勿舞岳。(《合集》9177正)[6]
> 壬午卜,扶,奏丘,冎南雨。(《合集》20975)
> 即川,燎,有雨。(《合集》28180)
> 即于岳。(《合集》30675)
> 庚午,其桼雨于山。(《合集》30173)
> 丙寅卜,其寮于岳,雨。(《合集》34199)
> 口口卜,今日口舞河暨岳,[又]从(纵)雨。(《合集》34295)

从上引卜辞看,商人祭祀山川的目的多为求雨。据"奏丘"、"舞岳"和"舞河暨岳",祭祀山川时当有乐器演奏和乐舞表演。《礼记·王制》:"天子祭天下名山大川,五岳视三公,四渎视诸侯。诸侯祭名山大川之在其地者。"(《十三经注疏》本 1980:1336) 又《礼记·祭法》:"山林、川谷、丘陵,能出云,为风雨。"(同上:1588)又《左传·僖公十九年》:"卫大旱,卜有事于山川。"(同上:1810)由这些记述,可证商周时期的人们确将山川作为他们的祭祀对象, 并且不同身份和地位的人,所祭山川当有分别。南方或东南地区的商周古越族先民,致祭的山川当如《礼记·王制》所言,为"在其地者"。

湖南益阳赫山千家洲三亩土商晚期铜镛的出土地点，位于资水下游的冲积平原，遗址所在地毗邻资水。出土铜镛的坑底全是细泥沙，足以证明此处是资水冲积而成的沙滩。有学者推论，资水可能经常泛滥成灾，当时人们埋藏铜镛是为了避消灾难，祈求苍天、河神保佑(湖南益阳市文物管理处 2001)。这种看法应有一定道理。对于河神的崇拜与祭祀，在当今湖南侗族聚居地区仍有所见。当地的侗族村寨一般都依山傍水而建，小溪河流围绕或穿过村寨，人们认为溪有溪神，河有河神，每当遇到溪河涨水，冲走渡船、农具，冲毁桥梁、道路、房屋等，便认为是河神作怪，因此逢年过节，当地居民都要祭祀河神(《中国各民族宗教与神话大辞典》编审委员会 1990：116)。这一事例，或许有助于类比和理解商周时期南方居民对山川自然神的崇拜及其祭祀活动。

据上所述，南方和东南音乐文化区的青铜乐器出于山间川泽，可能与当时人们祭祀山川的活动相关。我推测，商周时期的人们将祭祀地点安排在高山，似乎反映了某种信仰观念。比如，人们可能以为山离天更近一些，有利于天人感应和沟通。铜镛出土时几乎都是甬在下而口朝上，只有少数镛是平放或口朝下。这种现象恐非偶然，它不仅说明镛的演奏方式是以口上、甬下为顺，而且还可能是天人沟通观念的反映。把镛口朝上埋藏，似乎喻示将镛的声音传达于天，可以与天神交接和沟通。这种做法如果不是与当时人们的信仰观念有关，那么在埋藏镛时就可能会随机放置，而不必刻意使镛口朝上。如果这种解释比较接近历史实际的话，那么青铜乐器出于山丘高岭，还有可能与祭天活动相关。换言之，山川为祭祀活动的地点或场所，而其致祭对象可能并非单一，即有可能包括祭祀天神和地祇。有些用于祭祀江河的乐器，现在虽然发现于河中，但很可能是由于某些自然力的作用(如洪水、泥石流等)所致，恐非人们原即将其沉入河底。彭适凡认为，有的青铜乐器出于江河或岸边，“也有可能是山体崩裂而冲下来的”(1998：

45)，或可备其一说。

南方和东南音乐文化区出土的窖藏青铜乐器，如果仅仅是作为铜器的收藏方式，为何不选择埋藏在人们的居住区附近，而是存放于遥远且搬运不便的山顶？如湖南资兴天鹅山出土的甬钟，山顶海拔 1058 米(湖南省博物馆等 1986:30)，为何非要将乐器储藏于此？我推想，这些乐器应该是人们祭祀山川时所用，在仪式举行完毕之后，则将青铜乐器就地或就近掩埋。乐器的埋藏深度都距地表较近，深者有 1 米左右，浅者不足 10 厘米。人们之所以将宝贵的青铜乐器埋藏得并不是很深，当是为了便于再次取出而加以重复使用。试想，在商周时期祭祀活动较为频繁的情况下，假如每次祭祀仪式结束后都将所用乐器就地掩埋并予弃置，势必造成资源的极大浪费。就商周时期南方和东南地区的铜矿资源和铸铜业规模而言，恐怕还不能如此奢侈。青铜镛体大质重，搬运不便，在经常举行祭祀活动的场所埋藏，也可省去多次往返运输之苦。从这个意义上讲，傅聚良的“收藏说”才具有实际意义。

南方和东南音乐文化区出土的镛、镈多为单件、单音的节奏性乐器，虽然它们并不能演奏乐曲旋律甚至旋律框架音，但却不能因此而排除它们作为乐舞表演的伴奏乐器来使用的可能。就此说来，这些镛、镈除用于祭祀活动中的奏乐之外，还可能用于日常世俗性礼仪活动(如宴享)中的乐舞表演。不过，仅就镛来看，一般都是器形甚大而且十分沉重，它与两周时期用于战事中的钲、铎之类信号乐器相比，后者要轻小得多。由此估计，大型的镛作为发号施令的音响器具而用于随军出征的机会恐怕并不是很多。

曹本冶指出，“仪式的进行并不是沉寂的，它是通过音声(戏剧化的言辞、叙述、吟诵和唱诵)及器乐来表达的，而这等音声正好是带出信仰和仪式的意义及其灵验性的媒介。”(2002:281)对于仪式中存在的“音声”问题，曹本冶做过进一步的阐释，他写道：

> 仪式中的音声，主要是发自仪式执行者或参与者及器乐、器具的各种声音，前者包括人声在语言性至歌唱性范围之内的各种念诵和唱诵，后者则包括仪式中运用的乐器、法器所发出的声音。很多信仰体系的局内观，对于其仪式中所发出的声音(包括研究者一般认为是音乐的音声)，并不认为它们是音乐，或者至少不称它们为“音乐”。……我们以开放和宏观的心态，去关注、发现和设法理解仪式中的所有音声，包括一般狭意所指的“音乐”。在此，我们用“仪式中的‘音声环境’”这一角度来看待“仪式音乐”，把仪式中的所有音声都看作是仪式“音声环境”的有机组合。(曹本冶2003:14)

曹本冶关于仪式“音声”和“音声环境”的论述，虽然是针对当今民间仪式音乐研究而言，但对于解释南方、东南和西南地区商周青铜乐器在祭祀仪式中的功能颇具启发意义。据今知考古发现，商周时期南方和东南地区的古越族先民在举行祭祀仪式时，所用乐器主要是镛，其次是镈和甬钟；西南地区的古蜀先民在祭祀活动中则使用大小不同、形制各异的铜铃。从出土情况看，镛、镈、甬钟和铜铃在这些地区一般作为单件节奏性乐器来使用，其音乐性能已如上述。因此，就这几种乐器在祭祀仪式中的应用而言，可能更为注重其“音声”功能。当然，这种“音声”仍属乐音范畴而非噪声系统。青铜乐器的音响十分悦耳，尤其镛的共鸣体更大，音响更为浑厚且传远性较强，在祭祀之中击奏这类乐器，更适于营造仪式的“音声环境”，而可能并非当今人们观念中的“音乐”。因此，与其说这些青铜乐器在仪式活动中是表现其“音声”的“音乐”意义，不如说更注重“音声”的符号功能，即这些青铜乐器的“音声”更具有象征仪式的肃穆、威严和神圣。正如曹本冶所指出的那样，这种“音声”“是带出信仰和仪式的意义及其灵验性的媒介”(2002:281)。

中原音乐文化区窖藏乐器的出土情况则与南方和东南音乐

文化区大相径庭。如河南郑州张寨南街商代早期铜器窖藏出土有陶埙1件，伴出有铜方鼎等大量青铜礼器。另外，在该铜器窖藏还发现有一些木质腐朽和铺撒朱砂的遗存。发掘报告指出，该铜器坑原先在埋藏青铜器时，曾举行了一定的祭祀仪式（河南省文物考古研究所等 1999b:75-80）。前述小双桥遗址出土的石祖也是遍涂朱砂。朱砂在考古遗存中的应用当与灵魂不灭的信仰观念有关，它作为血液的象征，喻示死者生命的转世再生。这一观点已为学界所公认。类似朱砂应用的现象，早在旧石器时代晚期的山顶洞人遗迹中即有发现（杨学政 2002:8）。山顶洞人遗骸周围撒有含赤铁矿的红色粉末，其象征意义当与朱砂相若。这种情况西周时期也有所见，如山西天马曲村晋侯墓地M91、M92和M93的墓主人骨架上均敷撒朱砂（北京大学考古学系等 1995），便为其例。综合这些情况看，郑州张寨南街铜器窖藏出土的陶埙，当与共出的其它铜器一样，都是作为祭祀活动所用的仪式物件。

西周时期的窖藏青铜乐器在中原地区有大量出土，其埋藏地点大多是在建筑遗址之内或其附近。例如，陕西扶风周原召陈遗址内发现的98五号窖藏，出土有楚公冢钟。这件甬钟出于遗址甲区西周建筑群基址范围内，距地表1.2米（罗西章 1999:20）。又如，陕西扶风庄白一号窖藏出土包括编钟在内的铜器103件，在窖藏南边相距60多米处，发现有建筑基址的迹象，清理出一排呈南北走向的石柱础，并出土有板瓦等。窖藏周围的西周地层中也发现红烧土块，白灰面墙皮、绳纹板瓦、绳纹陶片等，“这些现象说明一号窖藏就埋在当时房屋的附近”（陕西周原考古队 1978:1）。中原地区的窖藏青铜乐器出于建筑遗址范围的情况，显示出乐器用于宗庙祭祀的机会可能要多于山川祭祀。

四、墓葬乐器

商周墓葬出土的乐器，主要集中发现于商周王朝的政治中心及其邻近地区，即本书所划分的中原和东方音乐文化区，其他音乐文化区的商周墓葬出土乐器很少。因此，这里所要讨论的墓葬出土乐器与祭祀活动的关系，主要反映商周政治中心区域的一些情况。

墓葬是葬礼仪式之后的固化形态，墓葬本身就是仪式化的产物，其葬式、葬具、随葬器物等，均表现出一定的制度规范和仪式意义。商周时期的高规格墓葬，不但随葬有乐器，而且墓主人生前所享用的其它生活用品也要悉数入葬。各种大量而丰富的随葬品，显示了当时人们对墓主人的崇敬、爱戴和追念。

《吕氏春秋·节丧》:“国弥大，家弥富，葬弥厚，含珠鳞施。夫玩好货宝，钟鼎壶滥，舆马、衣被、戈剑，不可胜其数。诸养生之具，无不从者。”(《吕氏春秋校释》本 1984:525)商周时期用乐器随葬，是一种厚葬之风，也是一种埋葬制度和风尚。当然，并非所有的墓主人都能具备这样的厚葬条件，但凡拥有乐器随葬者，都有很高或较高的社会身份和地位，在商周社会阶层中属于王、王室成员、王室重臣或贵族奴隶主等上层人物(详见第八章)。

商周墓葬出土的乐器，基本都是日常音乐生活中演奏的实用乐器，很少见到非实用的明器乐器。用明器乐器随葬，在东周以后渐有所见，至两汉时期开始盛行。以明器乐器代替实用乐器，是乐器随葬制度的转变，它使墓葬乐器更具有象征性，也使当时的人们在财力和物力上都得到了较多的节俭。

商周的墓葬材料，表现出与祭祀活动的密切关系。有些墓葬在下葬前还曾举行过墓祭仪式，如山西天马曲村西周晋侯及其夫人墓 M31、M8、M64、M62、M63、M93 等墓室前的墓道及附近均发现有祭祀坑，M8 附属的车马坑上亦发现有祭祀坑，坑中有的埋马、牛、

狗,有少数坑埋一人,均为青少年男女(李伯谦 1997:51-60)。

商周大型墓葬多有殉人以及人和动物牺牲，且尤以商代墓葬为甚。如殷墟侯家庄 M1001、M1003、M1004、M1550 以及武官村大墓均有大量人头骨随葬。在大墓的椁室内、二层台上以及墓道内都埋有大量的殉人和殉牲(以犬、马为多),此外在埋葬死者时举行的一系列葬礼过程中,还要举行祭祀活动,祭祀时要屠杀人和动物用作牺牲,被杀的人牲和动物牺牲被分别埋在墓道内、墓室填土内以及附近的祭祀坑中。商周墓葬中的人殉、人牲和动物牺牲,不仅证明了当时的从死事实,而且还反映了商周时期灵魂不灭的信仰观念。人们将墓主人生前也即现实世界的生活用品乃至生活样式移入墓葬,以供墓主人在另一个世界继续享有生前世界的奢华。

格里姆斯(Ronald Grimes)在列述研究者需要关注的仪式诸项中,包括仪式物件在哪里存放、是否具有特定的存放位置(1995:23-39)。格氏的这种细节观察,对于了解仪式物件的内涵乃至整个仪式的构成,都是很有必要的。虽然他言之的对象为当代仪式物件,但对于研究古代仪式物件同样可资借鉴。从商周墓葬材料看,随葬乐器的出土或存放位置并非漫无目的,而是具有相对的固定性。据我对有关资料的收集整理,可知商周墓葬中乐器的出土位置大致有六种情形，即:(一) 乐器出于棺椁之间，即椁室;(二)乐器出于二层台;(三)乐器出于墓主身旁;(四)乐器出于椁顶;(五)乐器出于墓道;(六)乐器出于墓室填土(详见表 1、表 2)。

表1 殷墟墓葬乐器出土位置登记表

墓葬名称	文化分期	乐器出土位置	资料来源
后冈 M47	殷墟一期	磬置二层台东北角	中国社会科学院考古研究所安阳发掘队 1972
大司空村 M539	殷墟二期	磬置墓主人腰部左侧	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a:56
花园庄 M54	殷墟二期	庸置墓主人头前方，大小依次摆放；磬出棺上东南角	中国社会科学院考古研究所安阳工作队 2004
武官村 WKGM1	殷墟二期	磬出椁顶偏西	郭宝钧1951
小屯妇好墓	殷墟二期	“妊冉入石”磬出墓室西壁椁顶上层，鸮纹磬出墓室填土第三层，另3件磬出椁内，2件埙出墓室填土第六层，墓室中部椁顶上层另出1埙，庸出土位置不明	中国社会科学院考古研究所 1980
殷墟西区 M991	殷墟二期	磬置墓主人腰部南侧	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a:56
大司空村 M663	殷墟二期偏晚	庸出椁内东侧	中国社会科学院考古研究所安阳工作队 1988
郭家庄 M26	殷墟二期偏晚	庸出椁内西南角	中国社会科学院考古研究所安阳工作队 1998
侯家庄西北冈 M1004	殷墟三期	磬出南墓道	梁思永、高去寻 1970
侯家庄西北冈 M1217	殷墟三期	磬、鼓皆出西墓道	梁思永、高去寻 1968
郭家庄 M160	殷墟三期偏晚	磬置二层台；庸置椁室，从北至南，大小相次排列	中国社会科学院考古研究所 1998
戚家庄 M269	殷墟三期偏晚	庸出椁室东北部	安阳市文物工作队 1991
殷墟西区 M699	殷墟四期	庸置北二层台	中国社会科学院考古研究所安阳工作队 1979
殷墟西区 M701	殷墟四期	磬置南二层台	同上
殷墟西区 M765	殷墟四期	庸置二层台东南角殉人头部	中国社会科学院考古研究所安阳工作队提供
殷墟西区 M93	殷墟四期	4件磬置南二层台，1件磬置北二层台	中国社会科学院考古研究所安阳工作队 1979
小屯西地 GM237	殷墟后期	埙置人骨架头端右侧	中国社会科学院考古研究所 1987:231
小屯西地 GM263	殷墟后期	埙置人骨架左臂骨旁	同上
殷墟西区 M1769	殷墟后期	磬置南二层台	《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a:57

按文化分期排序

表 2 西周墓葬乐器出土位置登记表

墓葬名称	时代或周王世系	乐器出土位置	资料来源
河南鹿邑太清宫长子口墓	成王时期	庸、箫、磬分别出于东、西椁室	河南省文物考古研究所等 2000
河南洛阳北窑铁路中学 M14	西周早期	磬置南二层台	洛阳市博物馆 1981
陕西宝鸡竹园沟 BZM13弶伯墓	康王时期	庸与铜礼器置墓主右侧与二层台间空档	卢连成、胡智生 1988
陕西宝鸡竹园沟 BZM7弶伯各墓	康昭之际	编钟与铜礼器同置墓主头前二层台上	同上
陕西宝鸡茹家庄 BRM1 乙弶伯犓墓	昭穆之际	编钟、铎出椁室	同上
陕西长安普渡村长由墓	昭穆时期	编钟出椁室	陕西省文物管理委员会 1957
山西天马曲村 M9 晋侯墓	穆王时期	编钟置椁室南端	北京大学考古学系等 1994
陕西长安张家坡 M152 井叔墓	恭懿孝时期	磬 4 与礼器、兵器、玉器和车马器等同出头厢内	中国社会科学院考古研究所等 1999
陕西长安张家坡 M157 井叔墓	恭懿孝时期	磬出棺椁间，另有 2 磬出椁室西北角	同上
陕西长安张家坡 M163 井叔墓	懿王时期	编钟与青铜礼器并置南二层台	同上
山西天马曲村 M91 晋侯墓	厉王时期	编钟、编磬置椁室西、南两侧	北京大学考古学系等 1995
山西天马曲村 M64 晋侯墓	宣王时期	编钟、钲、磬分别置棺外东、南两侧	山西省考古研究所等 1994b
山西天马曲村 M8 晋侯墓	宣王时期	编钟、编磬置椁室	北京大学考古学系等 1994
河南三门峡上村岭 M2001 虢季墓	宣幽时期	编钟、钲、编磬出椁室西侧，钟钩出椁室南侧，钲和部分磬置铜鼎上	河南省文物考古研究所等 1999a
河南三门峡上村岭 M2011 虢太子墓	宣幽时期	磬、钲与铜礼器置棺椁间，磬置椁室东北角与东南角，钲置椁室南档板中部，与铜剑共存一处	同上
山西天马曲村 M93 晋侯墓	幽平时期	编钟、编磬置椁室西侧	北京大学考古学系等 1995
河南平顶山滍阳镇应墓 M95	西周晚期	编钟 3 件出于填土，4 件置于墓底	河南省文物研究所等 1992
河南三门峡上村岭 M1052 虢太子墓	西周末期或两周之际	编钟、钲与铜礼器共置棺椁间东北角	中国科学院考古研究所 1959

按时代或周王世系排序

椁室是墓葬中主要随葬品的堆放位置,除乐器外,往往还有青铜礼器和兵器等象征墓主人身份的器物置于此处,显示出礼乐器重要程度及其与墓主人的密切关系。乐器或与礼器并置,或与礼器分别放置。有的乐器(如钟磬类)出土时放置有序,更显示出原有的编列次序。墓葬乐器出于二层台者,以商墓最为多见,这是由墓葬形制设有专供放置器物或殉人的二层台所决定的。从上表所列资料看,有的乐器出于墓主人身旁,如殷墟小屯西地GM237的埙,出土时放于人骨架头端右侧,GM263出土的埙,则放于人骨架左臂旁;又如安阳大司空村M539和M991出土的石磬均位于墓主人腰侧,这些出土位置都表现出乐器与墓主人具有较为密切的关系,应是墓主人生前喜爱的宝物。有的乐器出于墓道,与仪仗用品共存,如殷墟侯家庄M1217商王墓出土的磬和鼓即是,说明乐器与仪仗用品同为仪式活动所用。乐器出于椁顶上层或墓室填土之中,则说明这些乐器可能是在一定的入葬仪式中被依次放置。综合上述情况,我认为,乐器在墓葬中的存放位置当非出于随意,除了表现出乐器与墓主人生前的亲密关系和程度外,在当时应有一定的规约性和特定含义,并且与一定的葬制或葬仪有关,只是现在一时难以对其了解清楚。正是由于乐器所担纲的仪式性功能十分彰显,故古人迳称为"祭乐器",如《史记·殷本记》说:"纣愈淫乱不止。微子数谏不听,乃与大师、少师谋,遂去。……殷之大师、少师乃持其祭乐器奔周。周武王于是遂率诸侯伐纣。"(《二十四史》本1997:32)

商周墓葬出土的乐器,有些在乐器体表残留有"红色"遗迹。如河南安阳殷墟侯家庄M1217商王墓出土的鼓皮面上画有砝红色的宽螺旋纹,鼓腔外似原涂满棕红色(梁思永、高去寻1968)。山西灵石商墓M1鼍鼓表面遗留有象漆皮一样的红颜色(山西省考古研究所等1986)。河南安阳武官村商代大墓出土的虎纹特磬背面光平,但也有几处涂红色以及小部分极细的划纹(郭宝钧1951)。四川广汉三星堆二号祭祀坑C型铜铃体部纹饰上也涂有朱砂(四川省文

物考古研究所 1999:290)。江西新干商墓出土的铜镛(XDM:64),出土时器表有涂过朱红色的痕迹(江西省博物馆等 1997)。陕西扶风周原召陈乙区遗址出土的西周夔纹编磬，纹内填以朱砂（罗西章 1987)。乐器体表这种所谓的“硃红色”、“棕红色”、“红颜色”、“朱砂”等,早在夏代二里头文化乐器上即有类似发现,如河南偃师二里头墓葬出土的二里头文化二期铜铃(VM22:11)器表留有明显布纹,出土时有朱砂痕迹。铜铃置于人骨架腰部,人骨上也有朱砂(中国社会科学院考古研究所 1999:125)。二里头文化三期墓(VIKM3)出土特磬 1 件,墓地上也铺有朱砂(同上:259)。这些现象非同寻常，其含义可能如同上述河南郑州小双桥商代遗址出土石祖上的朱砂以及郑州商代铜器坑中所铺的朱砂一样，反映了当时人们的一种死者再生信仰观念,以红色象征血液,具有特定的符号意义。

据《左传·昭公五年》记载:“吴子使其弟蹶由犒师,楚人执之,将以衅鼓。”(《十三经注疏》本 1980:2043)另《左传·定公四年》记载:“社稷不动,祝不出竟(境),官之制也。君以军行,祓社衅鼓,祝奉以从,于是乎出竟(境)。”(同上:2134)这是指征讨出师之前的祭祀活动。此祓社衅鼓,指祭社杀牲以血涂鼓。这种血衅,一般用动物血,如《孟子·梁惠王上》:“臣闻之胡龁曰,王坐于堂上,有牵牛而过堂下者,王见之,曰:‘牛何之?’对曰:‘将以衅钟。’”(同上:2670)这是以牛血来衅钟。把牲血洒涂在新成的器物上以祭神,古称为衅（异体字作衅)。《说文解字》:“衅,血祭也。”(汉·许慎 1963:60)《玉篇》:“衅,以血祭也。”(南朝梁·顾野王 1999:714)上述夏商周三代乐器体表遗留的红色痕迹，是否与乐器之衅祭有关,目前尚不能断定,但其祭祀功能和象征意义却是不能排除的。在商周社会中,从王到王室成员和贵族奴隶主,不但是生产、生活资料的物质财富占有者,而且还将政权和神权集于一身,将祭祀作为一种治理国家的手段。他们不但在生前拥有这些权力和待遇,而且死后在另一个世界也同样具备这种优惠。用乐器随葬,是

商周时期葬制和葬仪的重要组成部分，是人们希望墓主人将生前世界的现实生活，在冥冥世界继续下去的思想反映。

第二节

乐器的纹饰及其隐喻

考古发现的商周乐器，除少量为素面外，大多都有不同式样的花纹装饰。除了有些乐器品种，如骨笛、骨箫等，由于制造材料和自身构造等原因不便施以花纹外， 多数青铜钟类乐器以及磬、鼓、埙等乐器的体表，往往都有精美的纹饰。乐器体表花纹图案的构成，不但表现出不同时代、地域和民族的文化传统、风格以及审美习俗，而且还是一种表象和表意符号，在乐器纹饰的背后，蕴涵着人们的信仰观念和精神风貌，具有一定的象征意义，这里姑称为“隐喻”(metaphor)。

艾兰(Sarah Allan)认为，“虽然商代青铜器纹饰母型并非再现性的，可是如果把它们放在宗教祭祀器皿这个大前提下，它们的图画意义是可以得到诠释的。这些器皿是用来向祖先神灵奉献祭品，接受祭祀的不是活人，于是，它所用的语言也一定不是这个世界的。”她还指出，“商代青铜器纹饰母型最基本的内涵就是死亡、转化、黄泉下界的暗示。正如神话一样，它们也是在突破着真实世界的界限，以传达出一种神圣性本质。”(1992:189)这是就商代青铜器而言，具体到周代的青铜器纹饰，也具有同样的意义。

商周乐器的花纹是多样化的，但主要还是以动物纹样最为常见，按照动物纹样的构成，可以大体分为像生动物纹和幻想动物纹两种，下文即对这两种主题纹饰试做初步探讨。

一、像生动物纹

所谓像生动物纹，指商周乐器的动物纹样取材于现实世界中生存的动物形象，一般以写实的手法在乐器的体表予以展现，但有时也会根据乐器的不同造型进行相应的艺术加工，对动物形象加以适当的抽象。

据目前考古发现，商周乐器的像生动物纹主要反映虎、象、鹿、凤鸟、鸱鸮、蝉、蟾蜍、鱼、穿山甲等动物形象，比较而言，乐器的纹饰以虎纹和凤鸟纹较为多见。

虎纹在中原、西南和南方音乐文化区所出商周乐器上均有发现。在中原音乐文化区，虎纹见之于特磬和编镈的纹饰。如河南安阳武官村商王墓出土的虎纹特磬（郭宝钧 1951），一面雕刻着双细阴线虎纹，虎张口，躯体呈伏卧状，虎头、虎尾分处于磬的股、鼓部位，恰与此磬股短阔而鼓狭长的造型特点相配合（图 1）。又如陕西眉县杨家村西周青铜器窖藏出土的虎翼编镈（刘怀君 1987），镈体侧翼各有两只头朝下的立雕奔虎，气势雄伟（图 2）。在西南音乐文化区，虎纹见于四川广汉三星堆二号祭祀坑出土的 G 型铜铃（四川省文物考古研究所 1999:289-319），铜铃的体部为虎头状造型和纹饰（图 3）。在南方音乐文化区，虎纹主要见于湖南地区出土的商周镛、镈。如湖南宁乡北峰滩出土的镛（熊传新 1983），两面鼓部下方与钲部相接处的内壁上各铸一对长 9.3—9.5 厘米的圆雕伏虎；湖南省博物馆收集的 1 件镛（高至喜 1984c），侧鼓饰浅浮雕卷尾立虎纹；湖南宁乡老粮仓栗山坡出土的 10 件镛中（长沙市博物馆等 1997），有 1 件（7 号镛）的鼓两侧各饰一浮雕虎纹，虎身上有细阴线云纹及鳞纹；湖南邵东民安村出土的虎翼镈（熊建华 1991a），与上述陕西眉县杨家村出土的虎翼镈之虎的造型略同；此外，山西天马曲村晋侯墓地出土的南方楚国乐器楚公逆钟的鼓部也饰有虎纹（山西省考古研究所等 1994b；图 6）。

图 1　河南安阳武官村商墓虎纹磬

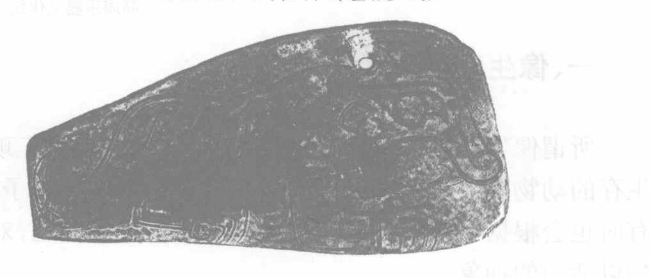


图 2　陕西眉县杨家村出土虎翼镈(Ⅱ号)

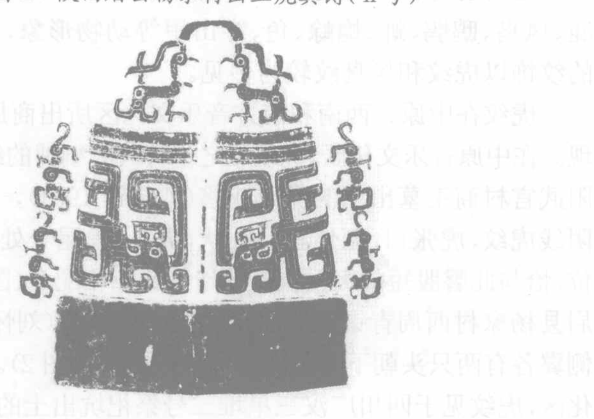
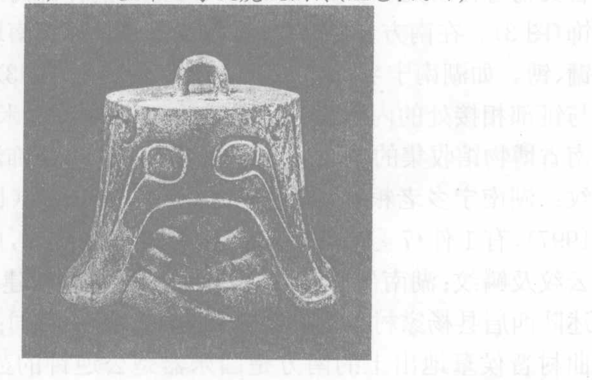


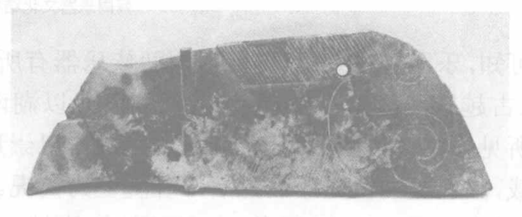
图 3　四川广汉三星堆二号坑虎纹铜铃(K2③:70-7)



从上可知，乐器之虎纹装饰，除商周两族乐器有所应用之外，在古蜀族、古越族和楚国的乐器上也有存在，且以湖南地区的古越族乐器所见虎纹较多。上古民族以虎为图腾予以崇拜者也见之于文献记载，如巴人的祖先廪君死后，“魂魄世为白虎。巴氏以虎饮人血，遂以人祠焉。”（《后汉书·南蛮西南夷列传》，《二十四史》本 1997：735）虎食人的图案还见于商周青铜器之上，如现藏日本泉屋博古馆的虎食人卣、安徽阜阳出土的龙虎尊（马承源 2002：370-373）、殷墟妇好墓出土的大型青铜钺（中国社会科学院考古研究所 1980：105）等，均其实例。由此可见，虎可能是商周时期人们的崇拜对象——虎图腾，商周乐器上的虎纹图象，可能就是这种信仰观念的体现。崇虎之例在当今中国南方少数民族中仍可见到，如湘西土家族将白虎奉为家祖神，在结婚或祭祖时，堂上要摆上虎皮，以示其为虎的子孙（《中国各民族宗教与神话大辞典》编审委员会 1990：586）。

在商周乐器的装饰纹样中，水族动物纹在中原和南方音乐文化区均有出现，但以南方音乐文化区的乐器水族动物纹较为多见。河南安阳大司空村 M539 和殷墟西区 M1769 出土的鱼纹磬（《中国音乐文物大系》总编辑部 1996a：56、57），不但以写实手法刻画鱼的花纹，而且磬的造型也是以鱼形为轮廓（图 4）；湖南宁乡师古寨出土的 1 件镛（湖南省博物馆 1966），钲部左、右、下三边皆以细阴线云纹为地纹，饰以浮雕鱼纹六个；湖南浏阳柏嘉出土镛所饰兽面两眼为两只蹲踞的蟾蜍（黄纲正、蔡慕松 1986）。水族动物纹在乐器上的出现，可能是商周时期人们精神观念中崇敬水神，以求平安丰收的反映，也可能是人们崇拜或信奉的多种精灵。

图 4　殷墟西区 M1769 鱼纹磬



还有一些像生动物纹，如象纹、蝉纹、鹿纹、穿山甲纹等，都是出现于南方地区出土的青铜乐器之上，并以湖南地区出土乐器所见为多。乐器的象纹装饰，见于商周镛和甬钟的局部花纹。如湖南宁乡转耳畚出土的镛，鼓部饰一对浮雕象纹（盛定国、王自明 1986）；湖南宁乡师古寨出土的 1 件镛，侧鼓部饰浮雕立象纹（湖南省博物馆 1966）；传世楚国乐器楚公豪钟的右侧鼓也以象纹为饰（中国社会科学院考古研究所 1984b:31；图 5）；乐器的蝉纹装饰，见于湖南宁乡老粮仓栗山坡出土的镛上，其中 II 式 5 号镛在鼓部近口沿处有细阴线蝉纹（长沙市博物馆等 1997）；山西天马曲村晋侯墓地所出楚公逆钟篆间也饰有蝉纹，右侧鼓饰穿山甲纹（山西省考古研究所等 1994b；图 6）；湖北江陵江北农场西周中晚期甬钟右侧鼓饰鹿纹（何驽 1994；图 7）。这些纹饰究有何种隐喻，今尚未知。其中的蝉纹，马承源谓有“象征死而转生的意思”（2002:374），是否如此，还需继续研究。

图 5　楚公冢钟右侧鼓象纹



图 6　楚公逆钟(I11M64:93)鼓部纹饰

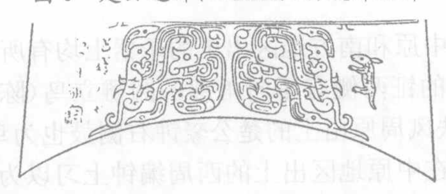
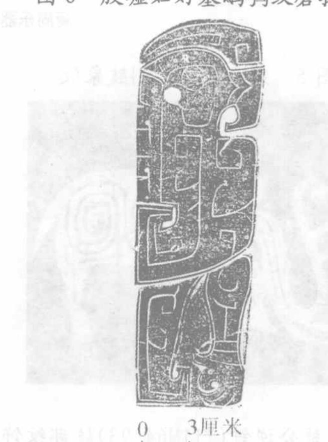


图 7　湖北江陵江北农场出土甬钟右侧鼓鹿纹拓本



鸟类动物纹有鸱鸮纹和凤鸟纹。鸱鸮纹目前仅见于中原地区出土的乐器，如殷墟妇好墓出土的鸱鸮纹磬即是（中国社会科学院考古研究所 1980；图 8）。鸱鸮俗称猫头鹰，这种鸟纹刻划于祭祀乐器之上，应为祥鸟。《诗经·商颂·玄鸟》云："天命玄鸟，降而生商。"（《十三经注疏》本 1980：622）这是人们常用来引述玄鸟为商之祖先神的一项文献材料，不过，这种传说在目前出土的殷商乐器乃至青铜器上尚未得到反映，其原因为何，今尚不得其解。

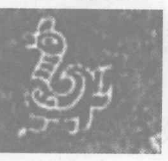
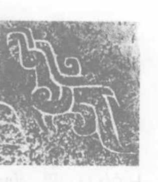
图 8　殷墟妇好墓鸮鹗纹磬拓本



凤鸟纹在中原和南方地区出土的乐器上均有所见。如湖南安仁豪山所出镛的钲两侧有尾向甬部的圆雕立鸟(陈国安、傅聚良 1995)；陕西扶风周原出土的楚公冢钟右侧鼓也为鸟纹（罗西章 1999)；凤鸟纹在中原地区出土的西周编钟上习以为常，编钟的右侧鼓一般都有凤鸟纹(图 9)，以作为此处可击奏出第二基音的符号显示，它既具有标志性，同时又包含凤鸟鸣声动听悦耳之寓意，与铿然的钟声一起，象征着吉善和祥瑞。

图 9　西周编钟右侧鼓凤鸟纹



1. 师丞钟　2. 逨钟　3. 虢季钟　4. 楚公冢钟　5. 师盉钟

凤鸟纹在西周编钟上的大量出现，表明这种纹样对于周人可能具有特殊的意义。西周时期的青铜器纹饰中，凤鸟纹作为器物的

主题纹样有着突出的展现。在古代典籍中，凤鸟为建邦兴国的祥瑞。如《左传·昭公十七年》郯子曰:“我高祖少皞,挚之立也,凤鸟适至,故纪于鸟,为鸟师而鸟名。”(《十三经注疏》本 1980:2083)又《国语·周语》:“周之兴也,鸑鷟鸣于岐山。”三国吴·韦昭《注》:“鸑鷟,凤之别名也。”(韦昭注本 1968:10)鸑鷟即凤凰,在古人心中是吉祥之鸟,既是风神,又是传达天命的使者。周人主要从事农业生产,将凤鸟作为保护神和命使加以崇拜，并绘于青铜编钟之上予以表现,当在情理之中。

综上所论,商周时期的人们,将自然界生存的一些动物赋予超自然力从而使其具有神性，有些动物则可能被视为精灵或图腾,作为沟通人、神世界之间的媒介,起到帮助施祭者通天达地的作用。商周青铜乐器和其它青铜器之上常有这些动物形象的描绘,便是这些信仰观念的反映,从而显示出乐器的祭祀功能。

二、幻想动物纹

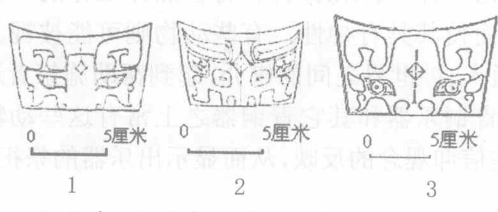
幻想动物纹指现实世界中并不存在的动物纹样,是当时人们虚构或想象出来的,如兽面纹、龙纹、夔纹等即是。

兽面纹亦称饕餮纹,是商周时期常见的纹饰,普遍应用于中原地区出土的殷商编庯和南方、东南地区出土的商周镛、镈之上,并因地区、民族的不同而有纹饰上的局部差异。《吕氏春秋·先识览》:“周鼎著饕餮,有首无身,食人未咽,害及其身,以言报更也。”(《吕氏春秋校释》本 1984:947)张光直认为,“至于饕餮、肥遗、夔、龙、虬等神怪性的动物,虽然不是自然界中实有的动物,却很可能也是自然界中的动物如牛、羊、虎和爬虫等转化而成的。”(1981:62)何崝则认为饕餮纹是以牛头的形象为基础(1994:18)。确实,幻想动物纹虽说出于想象,但却是基于现实世界生存的动

物而做出的想象，而并非纯属空想。

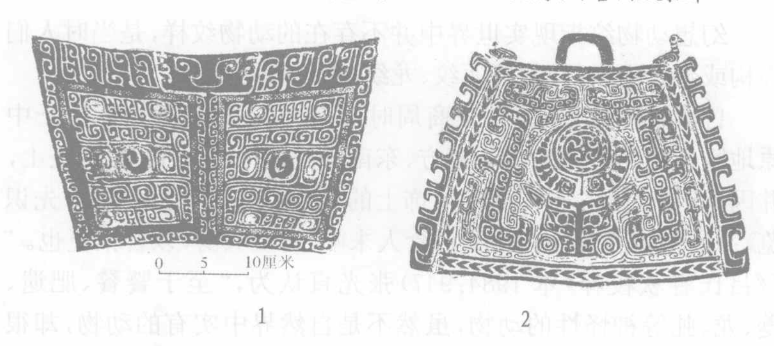
兽面纹主要流行于商代青铜钟类乐器以及鼓、埙之上，至西周时期逐渐少见。中原地区出土的编庸以及南方和东南地区出土的镛，其兽面图像都是以庸、镛的口上柄下为顺。中原地区编庸的兽面纹粗犷、简炼（图 10），南方和东南地区镛的兽面纹则常有细密繁缛的云纹衬地（图 11）。传说黄帝即以云为图腾[7]，其乐舞即称《云门》。《周礼·春官·大司乐》谓"舞云门以祀天神。"（《十三经注疏》本 1980:788）因此，镛的兽面纹以云纹衬地，可能象征着天帝或天神，以使乐器这种表达音乐的工具更赋予神秘和神圣的涵义。

图 10　商周庸兽面纹



1. 河南安阳大司空村 M663 出土(M663:2)
2. 河南安阳郭家庄 M160 出土(M160:22)　3. 陕西宝鸡竹园沟 M13 出土

图11　江西新干大洋州商墓镛(1)(XDM:65)、镈(2)兽面纹拓本



兽面纹有时还与人面或人形纹结合，成为所谓的"人兽主题"

纹饰。如日本泉屋博古馆收藏的商晚期双鸟钮铜鼓（住友友成1934:109-110;容庚 1978a:305)，其纹饰即以鸟兽、鱼、龙与人形纹相结合(图 12,1)。此鼓纹饰中的人形，其蹲距姿势与三星堆一号器物坑出土的虎食人尊(K1:258;图 12,2)上的形象完全相同(四川省文物考古研究所 1999:33)。铜鼓中的人形有男根形象，当表现一种生殖崇拜，而生殖崇拜往往与祖先崇拜联系在一起，以喻示人类的繁衍。俞伟超指出这件铜鼓上的人形为神人，此神既突出表现其男根，应当是象征祖神(2002a:148)。这是很有见地的。

图 12 人兽主题纹饰



1. 日本泉屋博古馆藏铜鼓纹饰拓本
2. 四川广汉三星堆一号坑虎食人尊纹饰拓本
3. 江西新干大洋州商墓双面神人头像

与日本收藏这件铜鼓的人形纹可以比较的铜器，还有新干商墓出土的双面神人兽面头像(标本 67)，此神人形象似人非人，狰狞而诡秘，是神人与兽的合体，与铜鼓之神人较为相似(图 12,3)。这件神人兽面头像的下部有一方銎，故不可能是面具。彭适凡认为它可能是墓主生前执掌的权杖上的神物(1997:57)，或可备其一说。

龙纹是人们幻想出的一种兽头蛇身、有爪有鳞的爬行动物。以龙纹作为主纹装饰的器物，在新石器时代已经出现，如山西襄汾陶寺墓地早期甲种大型墓出土有陶制彩绘龙盘，并有鼍鼓、特磬和玉钺等礼乐器共出(中国社会科学院考古研究所山西工作队等 1983)。

龙纹装饰见于中原和南方地区出土的磬、镛等乐器。如河南安阳殷墟洹水南岸出土的龙纹磬(中国社会科学院考古研究所安阳发掘队 1976),纹饰华丽而凝重(图 13)。此磬出于商王宫殿宗庙区,当为王室所用,而龙纹刻于磬面,既具有神圣的性质,又象征着王室的威严与权力。又如湖南宁乡转耳崙出土的镛(盛定国、王自明 1986),旋以阴线云纹为地,上饰一对浮雕龙纹;湖南益阳赫山千家洲三亩土出土的镛(湖南益阳市文物管理处 2001),鼓部饰双龙纹组成的兽面纹,钲体兽面眼上饰卷曲的龙(图 14)。

图 13 殷墟洹水南岸出土龙纹磬拓本



图 14 湖南益阳三亩土出土镛鼓部龙纹拓本



《左传·昭公二十九年》:"龙,水物也。"(《十三经注疏》本 1980:2123)又《周礼·冬官·考工记·画缋》:"水以龙"(同上:918)。说明龙是水中灵物,抑或就是水神。商周时期的人们,有可能将龙视为自然力的形象而予以崇拜。后来,龙纹的这些隐喻逐渐引申和演变,最终使龙的形象成为中国古代华夏祖先的象征。

夔纹或称夔凤纹、夔龙纹等,其实,这种纹饰也非现实世界所见原形,它似蛇非蛇,似鸟非鸟,是人们幻想中的一种超现实的动物花纹。李纯一指出,这种纹饰"所表现的当是古人想象或幻想中的一种灵物和神奇动物,在现实世界中并无一种自然动物可以确

指，管它叫做龙或夔或螭，那就见仁见智，似乎无可无不可。”(1998:43)所言很有道理。

西周时期的乐器，兽面纹逐渐不再作为主题纹样，而夔纹开始盛行。夔纹主要见于西周编钟的纹饰，并以编钟的正鼓或篆间作为夔纹的主要刻画部位(图15、图16)。除编钟之外，编镈和编磬也有将夔纹作为主题纹饰者，如传世乐器克镈(陈邦怀 1972)和陕西扶风周原召陈乙区遗址出土的夔纹编磬(罗西章 1987)便为其例(图17)。

图15　师丞钟篆间夔纹拓本



图16　中义钟鼓部顾夔纹拓本(60.0.183)



图17　陕西扶风召陈乙区遗址西周夔纹编磬拓本(T24③:12)



古代典籍屡见关于夔的神话传说，如《山海经·大荒东经》云：

> 东海中有流波山，入海七千里，其上有兽，状如牛，苍身而无角，一足。出入水则必风雨，其光如日月，其声如雷，其名曰夔。黄帝得之，以其皮为鼓，橛以雷兽之骨，声闻五百里，以威天下。(《古今图书集成新编》本 1998: 30)

在《吕氏春秋·察传》中，有鲁哀公问于孔子的一段话，其文如下：

> "乐正夔一足，信乎？"孔子曰："昔者舜欲以乐传教于天下，乃令重黎举夔于草莽之中而进之。舜以为乐正。夔于是正六律，和五声，以通八风，而天下大服。重黎又欲益求人，舜曰：'夫乐，天地之精也，得失之节也。故唯圣人为能和，乐之本也。夔能和之，以平天下。若夔者一而足矣。'故曰夔一足，非一足也。"(《吕氏春秋校释》本 1984: 1526-1527)

从上可知，夔是由一种水中怪兽，变成通晓音律的"乐正"。由此看来，夔纹出现于乐器之上当非偶然，它与音乐应该有着不解之缘。西周乐器，尤其是作为"金石之乐"的钟磬之类饰以夔纹，当是与音乐之夔或夔这种音乐神不无牵连。

需要指出的是，无论像生动物纹还是幻想动物纹，它们出现于同一件乐器之上时，在多数情况下纹饰并非单一，而是几种甚至多种动物纹样分处乐器的不同部位，或虽是处于相同部位但却是不同纹饰的层叠与复合。如湖南宁乡师古寨出土的1件镛，侧鼓部饰浮雕立象纹，钲部饰浮雕粗阳线变形大兽面纹，双目作卷龙形，并皆填以细阴线云纹，钲部左、右、下三边皆以细阴线云纹为地纹，饰以浮雕夔、鱼各六。又如西周编钟常有正鼓饰夔纹，侧鼓饰小鸟纹，舞饰云纹的例子。这些情况似在说明，几种或多种纹饰集于一件乐器之上，其寓意可能较为复杂，它或许表示人们将可以助人通天的多种动物融为一体，以产生协和万民、助祭通神的效力和功能。

张光直认为商周铜器的动物纹样可以协助巫觋沟通天地之用(2000:186-188),他的看法是有道理的。商周墓葬常能发现动物牺牲作为祭祀的供品，其作用也当是协助巫觋来通神和通天地。青铜乐器上的动物形象,当具有相同或相类的功能。据《左传•宣公三年》记载:“昔夏之方有德也,远方图物,贡金九牧,铸鼎象物,百物而为之备,使民知神奸。故民入川泽山林,不逢不若,魑魅魍魉,莫能逢之,用能协于上下,以承天休。”(《十三经注疏》本1980:1868)说明夏代之时,“铸鼎象物”,青铜器上饰有各种花纹。所谓“魑魅魍魉”,就是指的各种动物,这些动物的作用当为“协于上下,以承天休”。

商周青铜器中的礼乐器,是当时信仰观念的物化形态。商周时期人们致祭的对象主要是天神、地祇和人鬼,青铜礼乐器作为祭祀所用的仪式物件,担当了沟通天地和人神关系的“法器”功能。青铜乐器上的各种像生动物纹和幻想动物纹形象，正是这种信仰观念的外在表现,其与当时的信仰观念是相适应和相一致的。

第三节

甲骨文、金文所见乐器助祭

甲骨文和金文,是商周时期极其珍贵的文字资料,在这些资料当中,包含了当时两种主要的、也是常见的祭祀仪式活动——求雨和祭祖的一些线索。从甲骨文和金文资料,还能反映出求雨和祭祖仪式中有关乐器助祭的情况,这对于了解商周乐器在求雨和祭祖仪式中的应用和功能具有重要的意义。

甲骨文是商周时期占卜活动的记录,故也称卜辞。陈梦家在

《殷虚卜辞综述》一书中，将甲骨文记述的占卜和祭祀对象分为三类，即天神（包括上帝、日、东母、西母、云、风、雨、雪）、地祇（包括社、四方、四巫、山、川）和人鬼（包括先王、先公、先妣、诸父、诸母、旧臣）（1956：562）。商代盛行占卜，诸如商王出行、田猎、祈年、求雨、战争等，都要通过占卜以观吉凶，以定行止。占卜是以龟甲为媒介，通过钻灼龟甲显示的裂纹来卜其吉凶，以求获得神明对于人们所询问题的回答。从此而看，占卜本身就是一种巫术，它表明当时的人们相信有特殊的神明之存在，人们可以借助超凡的神明能力，以解决现实世界中无法解决的问题。

金文资料铸之于商周青铜器，记录了当时社会的有关历史信息。西周时期，铜器铭文与商代相比，在字数和篇幅上都有较大增加。在宏富的金文资料当中，有一些涉及到周人祭祀祖先的活动，尤其是西周编钟铭文，更是比较直接地描述了乐器的祭祖功能。本节即引用甲骨文和金文的相关记述，对商周乐器在求雨和祭祖活动中的应用情况试加初步考索。

一、求雨仪式与乐器助祭

在殷商甲骨文中，关于卜雨、求雨之辞占据了相当的数量。在求雨仪式之中，常有乐舞表演，而乐器演奏则是乐舞表演的一个重要组成部分。

据甲骨文记载，在商代的求雨仪式中，常用乐器演奏来助祭，兹逐录有关辞例于下：

> 丙辰卜，贞今日奏舞，有从（纵）雨。（《合集》12818）
> 庚寅卜，辛卯奏舞，雨。
> □辰奏［舞］，雨。
> 庚寅卜，癸巳奏舞，雨。

庚寅卜，甲午奏舞，雨。(《合集》12819)

戊申卜，今日奏舞，有从雨。(《合集》12828)

……舞……雨，庸。(《合集》12839)

乙卯卜，出，贞王宾龠，不冓雨。(《合集》24883)

甲辰卜，翌乙巳我奏舞，至于丙午[雨]。(李学勤等 1985:75)

上引卜辞之"庸"、"龠"，为演奏击奏乐器编庸和吹管乐器龠以求雨，"奏舞"，表示有乐器伴奏的乐舞，但所用何种乐器则不明。

商代遗址和墓葬发现的乐器，如鼓、磬、埙等，在目前所知有关求雨的甲骨文材料中似未得到反映。甲骨文里虽有磬字，但其具体辞例似与乐器名称并无直接关联。由此可见，商代求雨仪式所用的乐器或许有一定的规约和习惯。然而，鉴于甲骨文中可能还有一些乐器名称今尚未知或未予确认，故商代求雨仪式所用乐器品种问题仍需继续探讨。

商人在实施求雨仪式时，还伴随着一些专门的舞蹈表演，例如：

辛巳卜，宾，贞呼舞，有从雨。(《合集》12831 正)

舞，有雨。(《合集》12835)

壬申卜，多冒舞，不其从(纵)雨。(《合集》14116)

口舞，今日不其雨，允不。(《合集》20972)

丙子卜，今日雨，舞。(《合集》20973)

惟万霖盂田。有雨。吉。(《合集》28180)

唯万呼舞，有大雨。唯戌呼舞，有大雨。(《合集》30028)

于翌日丙舞，有大雨，吉。(《合集》30041)

来庚鼎柬，乃霖，亡大雨。(《合集》31199)

上辞之"万霖"、"唯万呼舞"，当即《诗经·商颂·那》所载"庸鼓有斁，万舞有奕"(《十三经注疏》本 1980:620)之"万舞"，"霖"当为舞之异体字。据裘锡圭研究，"卜辞里用法与祭名相似的'万'，应该读为古书常见的萬舞之'萬'。称万的人当因从事万舞一类工作

而得名。他们就是《诗经·邶北·简兮》所歌的‘公庭万舞’的‘硕人’那样的人。”(1992b:209)在我看来,“万”是否属于“硕人”,尚未可必,但“万”不仅擅长舞蹈,而且尚能演奏乐器。甲骨文有“万其奏,不遘大雨。”(《合集》30131),“万其作庸”(《合集》31018),“王其乎万奏”(《合集》31025)即其显证。由此可知,商代的“万”可能是求雨仪式中从事乐舞表演的职业人,万舞就是由“万”来表演的乐舞,后来才演变成为一种乐舞的名称。据《左传·庄公二十八年》所载,“楚令伊子元欲蛊文夫人,为馆于其宫侧而振《万》焉。”(《十三经注疏》本 1980:1781)说明万舞流传的时间已至东周时期。

卜辞中的“呼舞”,当为舞蹈时伴随着呼号的一种乐舞,即一边舞蹈,一边呼叫以求雨。《说文解字·雨部》:“雩,夏祭,乐于赤帝,以祈甘雨也。从雨,于声。”(汉·许慎 1963:242)又《礼记·月令》“仲夏之月,……命有司为民祈祀山川百源,大雩帝,用盛乐。”郑玄《注》:“雩,吁嗟求雨之祭也。”(《十三经注疏》本 1980:1369)因可推知,所谓呼舞,当即文献所载之雩,周代求雨之雩,实乃承袭殷商发展而来。

舞雩求雨,本质上也是一种巫术行为。商周时期的求雨乐舞活动,是由专事此类仪式的巫来主持的。巫字,一般认为与甲骨文舞为同字。陈梦家认为:“巫之所事乃舞号以降神求雨,名其舞者曰巫,名其动作曰舞,名其求雨之祭祀行为曰雩。……巫、舞、雩、吁都是同音的,都是从求雨之祭而分衍出来的。”(1956:600-601)。其说当较可信。

《说文解字》谓:“巫,祝也,女能事无形以舞降神者也。”(汉·许慎 1963:100)又《周礼·春官·司巫》:“若国大旱,则帅巫而舞雩。”(《十三经注疏》本 1980:816)《周礼·春官·女巫》:“旱暵则舞雩”,“男巫掌望祀”(同上)。由此看来,巫可能多为女性,其职掌主要是“以舞降神”而求雨。这种情况可能反映了一种阴阳思想,女属阴,具有助阴消阳功能,因而以女巫来求雨。

可以想见，在求雨仪式中，巫扮演了相当重要的角色。从巫与舞的密切关系看，巫者当善舞，同时，巫还会操弄乐器。在仪式进程中，乐器即巫之法器。求雨即以巫作为中介，以舞作为与神沟通的方式，乐器演奏则是通神的工具或手段。正如《礼记·郊特牲》所言："殷人尚声，臭味未成，涤荡其声，乐三阕，然后出迎牲。声音之号，所以诏告于天地之间也。"(同上：1457)

从甲骨文的记载看，求雨所用的乐器（如庸、龠），恐非仅由一巫来操纵和掌控，有可能由群巫担当其任或由专职的乐师和乐工参与演奏。正是认识到巫的这些特点，王国维说道："歌舞之兴，其始于古之巫乎？巫之兴也，盖在上古之世……古代之巫，实以歌舞为职，以乐神人者也。"(1995[1923]：1)求雨仪式中巫所扮演的重要角色还说明，祭祀与巫术有时相互交汇，不能分离。巫术是为了直接控制自然过程或神灵的行为，表现为某种特定的、认为能达到一定效果的动作，如舞蹈、咒语等(《中国原始宗教百科全书》编纂委员会 2002：723)。

关于商周时期巫的具体形象，现已难考其详，不过，考古发现的一些相关图像资料，或可有助于对巫的形象了解。四川广汉三星堆二号祭祀坑出土有铜跪坐人像和铜立人像(图 18)，发掘报告推断其属于巫祝之类(四川省文物考古研究所 1999：447)。陕西宝鸡茹家庄西周早期墓葬 BRM1 乙除出土乐器编钟和铎之外，还出有 1 件铜立人像，其为男性形象，手中似有所握(图 19，1)；茹家庄 BRM2 也出有铜立人像 1 件，但为女性形象，双手似有所握，作舞蹈状(图 19，2)，发掘报告推断其可能与祭祀或巫术活动有关(卢连成、胡智生 1988)。茹家庄周墓出土的这 2 件铜立人像，从造型到服饰都与三星堆立人像有所区别，但这 2 件立人像握物的手呈环形，且极度夸张，其整体风格与三星堆立人像比较相象。

图18 四川广汉三星堆二号坑出土铜立人像

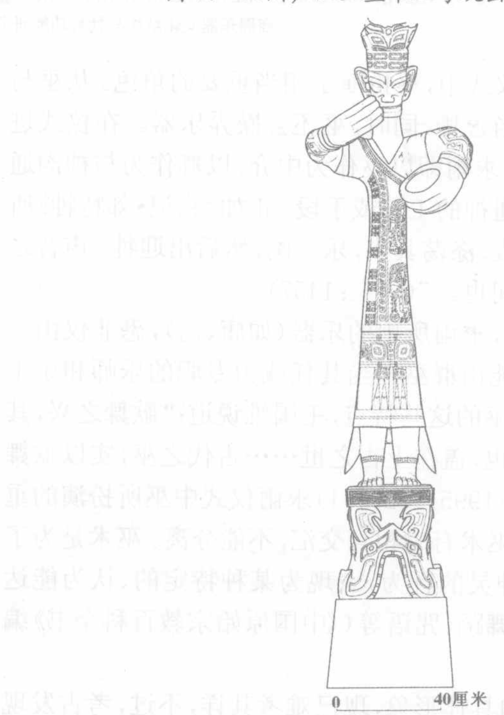


图19 陕西宝鸡茹家庄M1乙(1)、M2(2)铜立人像



河南安阳殷墟西区商晚期墓葬 M701 出有特磬 1 件，此墓有 12 个殉人，其中一人的头部戴有牛头铜面具(中国社会科学院考古研究所安阳工作队 1979:54-56)，此人或有可能担当巫的职能，而铜面具可能为舞具；河南平顶山滍阳镇 84 号西周应国墓葬，出土有铜礼器鼎、盨、甗、盘、盉、尊、卣等，据鼎、盨、甗等铭文，为应侯作器。此墓又出青铜人面具 8 件，面具周边有用以系绳的穿孔，可能固定在某种器具之上或戴于人的面部，发掘报告估计它可能是巫师使用的法器(河南省文物考古研究所等 1998)。这些说法都是有道理的。

弗雷泽(James George Frazer)在对原始巫术与宗教进行了跨文化的研究之后指出，“在早期社会，王者通常既是祭司又是巫师”(1998:18)。此说甚确。由于巫具有一定的神秘性和权威性，因而商王本身就是最大的巫祝。在求雨仪式中，即有商王亲自主祭并从事巫的活动者，例如：

> 贞，王其舞，若。
> 贞，王勿舞。(《合集》11006 正)
> 王其乎戍黧盂有雨。吉。(《合集》28180)
> 王其乎(呼)舞……大吉。(《合集》31031)

不仅如此，商王还勇于为求雨而献身，如《帝王世纪·第四》云:“汤自伐桀后，大旱七年……。殷史卜曰:‘当以人祷。’汤曰:‘吾所请雨者，民也。若必以人祷，吾请自当。’遂斋戒，剪发断爪，以己为牲，祷于桑林之社。言示已而大雨，方数千里。”(《二十五别史》本 2000:30)商王在求雨仪式中的表现似在显示，王者以人而兼有神格，实质上已将政权与神权合为一体。

《国语·楚语下》记载了上古祭祀以及巫之演变的若干线索，其文如下：

> 昭王问于观射父，曰:“《周书》所谓，重黎实使天地不通者，

何也？若无然，民将能登天乎？"对曰："非此之谓也。古者民神不杂，民之精爽不携贰者，而又能齐肃衷正，其智能上下比义，其圣能光远宣朗，其明能光照之，其聪能听彻之，如是则明神降之，在男曰觋，在女曰巫。……及少皞之衰也，九黎乱德，民神杂糅，不可方物，夫人作享，家为巫史，无有要质，民匮于祀，而不知其福，烝享无度，民神同位。……颛顼受之，乃命南正重司天以属神，命火正黎司地以属民，使复旧常，无相侵渎，是谓绝天地通。"（韦昭注本 1968:203-204）

上述引文的大意是，人类发展的早期阶段，大家都可以举行祭祀活动，人人都可以成为巫史，以交接天神，这样的结果便是人与神无法分别。但颛顼之时，已不可人人都能通神，而是由他自任巫师，巫术仅由少数人掌握。张光直对上引《国语·楚语》所述也有分析，他说："观射父讲的绝天地之通的古代神话，在研究中国古代文明的性质上具有很大的重要性。神话中的绝天地之通并不是真正把天地完全隔绝。……这个神话的实质是巫术与政治的结合，表明通天地的手段逐渐成为一种独占的现象。就是说，以往经过巫术、动物和各种法器的帮助，人们都可以与神相见。但是社会发展到一定程度之后，通天地的手段便为少数人所独占。"（1986:10-11）

综上所述，求雨属于指向性仪式，其功利性或目的性十分明显。古人相信仪式活动的灵验性，故用求雨仪式以求年雨，希望满足人们的基本生活和生存需求。从卜辞和文献记载看，商周时期的求雨仪式常用乐舞表演和乐器演奏来助祭，在仪式活动中，用包括乐器演奏和乐舞表演在内的"音声"来作为信仰与行为之间的媒介，以发挥助人达到仪式活动目的的效力。乐器演奏之所以用于仪式之中，当具有宣化、宣导和有助天人沟通的作用。巫师所用的乐器，实为作法的工具——法器。这种法器的性能并非常人所能掌握，因而能够操弄乐器的巫师，往往是具有超凡能力的人，于是，乐器演奏也具有超常的威力并具有相当的神秘意义。

二、祭祖仪式与乐器助祭

商周时期，祭祖活动是十分重要的仪式行为和内容。当时的人们，不仅对自然体或自然力予以崇拜，而且还对祖先神加以崇拜。祖先崇拜是商周祭祖仪式的思想基础，人们既可祭祀人类的共同祖先，也可以血缘关系为纽带，祭祀同一宗族或家族的祖先，如此，则祖先崇拜已趋于社会化。在宗法家庭中，尊奉和祭祀共同的祖先，是稳定家族组织、保证家族成员团结的重要条件。

祭祖可以有不同的层次，商王或周王祭祀他们的先祖和先妣，而诸侯则祭祀各自的先祖和先妣，王室重臣或异姓贵族也各有他们自己致祭的祖先，正所谓“神不歆非类，民不祀非族”(《左传•僖公十年》,《十三经注疏》本 1980:1801)。

在商代的占卜活动中，包含了祭祀祖先的内容，并常以乐器演奏和乐舞表演作为祭祀仪式的组成部分。有关商周时期祭祖活动中的乐器助祭情况，在殷墟出土的甲骨文和中原地区出土的西周金文中都有一定反映。根据目前的考古发现，这些古文字材料所涉及的祭祖活动与乐器助祭，主要属于商周王朝政治中心区域的仪式活动。

从殷墟的考古发掘情况看，商王室举行重大祭祀祖先活动的场所有两处，一是安阳小屯东北地的宗庙区；另一是安阳武官村北地商代王陵区的特定祭祀场(杨宝成 2002b:92)。据甲骨文资料，商王及王室贵族对其祖先的祭祀极其复杂和频繁，一年四季对其先祖、先妣等实行轮番祭祀，需要祭祀的先祖、先妣几乎排满了一年的三十六旬，这种对祖先轮番且又周而复始的祭祀制度，被称为“周祭制度”(常玉芝 1987 前言，页 1)[8]。商王和王室贵族进行周祭的种类有彡、翌、祭、壴、𣪊五种。这种祭祀一个王世接着一个王世，连绵不断地举行下去，因此是商王朝一种非常重要的祭祀制度。从仪式活动的分类来看，商代祭祀祖先的周祭制度当

属周期性仪式。

上述商代常见的五种祭祀，其中彡祀是用鼓乐而祭的，翌祀是用羽舞而祭的，祭祀是用酒肉而祭的，壹祀是献黍稷而祭的，脅祀是最后的大合祭，即联合它种祀典，合历代祖妣并而祭之（许进雄 1968；孙叡徹 1980）。

董作宾说："彡之义殆为鼓声，此可于彭字证之。彭在卜辞为地名及贞人名，字作[illegible]、[illegible]，左为鼓形，右象其声，即彡字。彭之初谊，殆拟鼓声之彭彭，故伐鼓而祭即谓之彡矣。"（1977：100）不过，据我对相关卜辞的检索看，彡祭不仅用鼓，而且也用吹管乐器龠助祭，并且，鼓的使用并不限于彡祭一种，例如：

[丙] 口卜，旅，[贞王]宾大乙[彡]龠叙。（《合集》22730）

辛亥卜，出，贞其鼓彡告于唐九牛。一月。（《合集》22749）

惟五鼓……上帝，若，王……有佑。（《合集》30388）

庚子，贞其告壴于大乙六牛……。（《合集》32418）

庚辰卜，贞壴亡奏。（《合集》40903）

上辞均为以鼓或龠告祭上帝或祖先，而龠除用于祭祖外，也用于求雨，其例已如上节所引。

龠除用于彡祭外，另有专用龠的演奏来助祭者，其例如下：

壬申卜，大，贞王宾龠叙亡尤。（《合集》25749）

乙酉卜，即，贞王宾龠亡祸。（《合集》25752）

口卜，旅，贞王宾龠亡祸。（《合集》25755）

乙丑卜，贞王宾龠亡祸。（《合集》25759）

求雨仪式中演奏的乐器编庸，同时也是祭祖仪式中的重要乐器，并且庸、鼓并举，请看以下诸例：

……其㫃(置)用(庸)于丁……(《合集》1989)

贞甶辛庸用。（《合集》15994）

叀父庚庸奏王永。

□□[卜],出,贞……其𠦪(置)……新用(庸)。九月。(《合集》25901)

叀祖丁庸奏。(《合集》27310)

万叀美奏又正。

叀庸奏又正。

于盂𡧊奏。

其𠦪(置)庸壴(鼓)于既夘。(《合集》30693)

庸壴其罙熹壴障。(《合集》31017)

于新室奏。(《合集》31022)

莫其奏庸,叀旧庸大京武丁☒?引吉。(姚孝遂、肖丁1985:1140)

上引辞例中,"于盂庭奏"、"于新室奏",可能是演奏的地点和场合。另外,有一些卜辞用语颇可与《诗经·商颂·那》[9]相互比照。如卜辞中的"庸鼓",与《那》之"庸鼓有斁"之"庸鼓"相同;"置庸"、"置新庸"、"置庸鼓",与《那》之"置我鞉鼓"较为类似;"奏庸"与《那》之"奏鼓简简"亦复相关,而"庸奏",当为"奏庸"之倒语。《那》是殷王室后裔宋君祭祀祖先的乐章,其中的乐器语汇与卜辞所见具有相同或相似之处应非偶然,它不仅表现出殷王室后裔在祭祖活动中沿袭商代乐器演奏的传统,而且表明在祭祖时还有颂扬祖先的乐歌表演。

甲骨文资料显示,除上述乐器品种外,可能还有其它乐器参与祭祖中的演奏,例如:

贞上甲龢暨唐。(《合集》1240)

癸亥其奏䎽。子㠯其……(《合集》14125)

[妣]庚惟䎽用,王受[又](李学勤等1985:132)

上引卜辞之"龢",据郭沫若考证为吹奏乐器。他说:"《尔雅》云:'大笙谓之巢,小笙谓之和',此即龢之本义矣。当以龢为正字,和乃后起字。字之从龠,正表示其为笙,故此亦正可为互证。盖由

龠可以知龢，由龢亦可以返知龠也。”(1976[1929]:92)。上辞中的“[illegible]”、“[illegible]”二字，裘锡圭谓从刀声，释为鞀，其异体字作鞉、鼗，乃鼓类乐器名称(1992 b:203)。其说当较可从。

从目前的甲骨文材料看，商代用于祭祖的乐器大约有击奏和吹奏乐器两类，具体包括鼓、鞉、庸、龠、龢等五种乐器。不过，甲骨文里用于助祭的乐器可能还不止上引诸例，只是目前我们的认识还十分有限，有些乐器名称尚未辨认出来，或即使有所辨认，但却未得古文字学界的普遍认可。从墓葬出土商代乐器看，尚有磬、铃、铙、埙等乐器，推想这些乐器也有用于祭祖仪式表演可能。因此，关于商代祭祖仪式所用的乐器品种及其组合问题，还需等待新的甲骨文材料和其它考古材料来加以解决。

据《墨子·三辩》和《吕氏春秋·古乐篇》记载[10]，商代乐舞《濩》是为歌颂汤的开国功勋而创作。《周礼·春官·大司乐》说:“舞《大濩》以享先妣。”(《十三经注疏》本 1980:789)可见《濩》乐是在祭祖仪式中表演的。《濩》在殷墟出土的甲骨文中也有所见，例如:

> 乙亥卜，贞王宾大乙《濩》。亡尤。(《合集》35499)
>
> 丁卯卜，贞王宾大丁《濩》。亡[尤]。(《合集》35516)
>
> 乙卯卜，贞王宾且(祖)乙《濩》。[亡尤]。(《合集》35681)

上引卜辞表明，《濩》乐是用来祭祀诸如大乙(即汤)、大丁、祖乙等商代直系先王的。

西周时期，祭祖活动同样也少不了乐舞表演，《大武》就是周人祭祀其祖先武王的乐章。《周礼·春官·大司乐》:“舞《大武》，以享先祖。”(《十三经注疏》本 1980:789)又云:“大祭祀，宿县(悬)，遂以声展之。”(同上:790)这是说，大祭祀前夕，大司乐必须悬挂好编钟、编磬，并检查其音列是否准确。可见周人对于祭祀活动用乐的重视程度。

西周编钟与其它青铜器一样，都是用来祭祀祖先的仪式物件。青铜编钟的铭文，内容多为颂扬祖先功德的祭辞，几乎每篇都

与祭祀祖先有关。正如《礼记·祭统》所言:“铭者,论撰其先祖之有德善、功烈、勋劳、庆赏、声名,列于天下而酌之祭器,自成其名焉,以祀其先祖者也。显扬先祖,所以崇孝也。”(同上:1606)刻铸铭文的目的,就是要称扬和保持其家世的尊荣地位,永世享受其特权。周人制作编钟的目的很明确,即将祭祀祖先列为首要地位,以下征引的西周编钟铭文即其例证:

应侯视工钟:“视工敢对扬天子休,用作朕皇祖应侯大林钟,用锡眉寿永命,子子孙孙永宝用。”(中国社会科学院考古研究所 2001:69)[11]

一式𤼈钟:“𤼈趄趄,夙夕圣爽,追孝于高祖辛公、文祖乙公、皇考丁公龢(和)鑙(林)钟,用昭格喜侃乐前文人,用祓寿,介永令,绰绾、髮禄、纯鲁。弋皇祖考高对尔烈,严在上,數數㠭㠭,融绥厚多福,广启𤼈身,勵于永令(命),怀授余尔𩞁福。𤼈其万年櫅角戭光,义文神无疆顯福,用寓光𤼈身,永余宝。”(同上:218)

二式𤼈钟:“𤼈曰:丕显高祖、亚祖、文考,克明厥心,疋尹余典厥威仪,用辟先王。𤼈不敢弗帅祖考秉明德,圛夙夕左尹氏。皇王对𤼈身懋,锡佩,敢作文人大宝协龢钟,用追孝𩛥祀,昭格乐大神,大神其陟降,严祜𩞁绥厚多福,其數數㠭㠭,受余屯鲁、通录、永命、眉寿靈终,𤼈其万年永宝日鼓。”(同上:219)

㝬钟:“惟皇上帝百神,保余小子,朕猷有成亡競。我唯司配皇天,王对作宗周宝钟。仓仓悤悤,雉雉雝雝,用卲格丕显祖考先王。先王其严在上,㠭㠭數數,降余多福,福余顺孙,参寿唯利,㝬其万年,畯保四国。”(同上:226-227)

师丞钟:“师丞肈作朕烈祖虢季究公、幽叔,朕皇考德叔大林钟,用喜侃前文人,用祈纯鲁永命,用介眉寿无疆。师丞其万年永宝用享。”(同上:107)[12]

楚公逆钟:“楚公逆祀厥先高祖考、大工、四方首。楚公逆出,求厥用祀四方首。”(李学勤 1995)

井叔采钟:“井叔叔采作朕文祖穆公大钟,用喜乐文神人,用祈福禄寿敏鲁,其子子孙孙永日鼓乐兹钟,其永宝用。”(中国社会

科学院考古研究所 2001:436)

虢季钟:“隹十月初吉丁亥,虢季作为协钟。其音鸫雝,用义其家,用与其邦。虢季乍宝,用享追孝于其皇考,用鬳万寿,用乐用享,季氏受福无疆。”(河南省文物考古研究所等 1999a)

𪊲钟:“𪊲作宝钟,用追孝于已伯,用享大宗。用濼好宾,𪊲眔蔡姬永宝用卲大宗。”(中国社会科学院考古研究所 2001:53)

兮仲钟:“兮仲作大林钟,其用追孝于皇考纪伯,用侃喜前文人,子子孙孙永宝用享。”(同上:36)

鲁原钟:“鲁原作龢钟,用享考。”(同上:8)

单伯昊生钟:“用保奠。”(同上 2001:48)

从上述钟铭可以看出,周人制作编钟,是为了称颂、追念和祭祀祖先。钟铭中的“皇天”、“烈祖”、“高祖”、“亚祖”、“皇考”、“祖考”、“文考”等,均为致祭的祖先。钟铭或列述祖先名,如“纪伯”、“虢季宄公”、“幽叔”、“德叔”等即是。“严在上”,即祖先的灵魂在上,是周人祖先神观念的一种反映(王人聪 1998)。钟铭中的“永宝用享”、“用享考”、“用保奠”、“用享大宗”、“用享追孝”、“用追孝享祀”、“祀厥先高祖考”等,均为祭祀用语。类似语例也见于《诗经》,如“享于祖考”(《诗经·小雅·信南山》,《十三经注疏》本 1980:471)、“是用孝享”(《诗经·小雅·天保》,同上:412)、“以享以祀”(《诗经·小雅·楚茨》,同上:467)。享,本作亯。《说文解字》:“亯,献也。从高省,曰象进熟物形。”(汉·许慎 1963:111)《礼记·祭义》“死则敬享”,郑《注》“享,犹祭也。”(《十三经注疏》本 1980:1592)由此可见,“享”的含义就是献祭奉祀。虢季钟的“用义其家,用与其邦”,其中家字,应为宗庙或宗室之义,后引申为宗族(刘克甫 1962)。邦乃指诸侯之封国。

钟铭对钟声有刻意的描绘,如“仓仓悤悤”、“雂雂雝雝”、“其音鸫雝”等,均为形容钟声和协的吉语祥辞。钟铭中的“龢钟”、“协钟”、“协龢钟”等,也有这种寓意。文献所谓“肃雍和鸣,先祖是听”(《诗经·周颂·有瞽》,《十三经注疏》本 1980:594-595),与此可以

对应。人们制作和演奏编钟是"用喜侃前文人"、"用昭格喜侃乐前文人"、"昭格乐大神"、"用乐用享"。由此可见,铸钟奏乐,是用来取悦于祖先,而祭祖用乐,旨在以乐娱神,取得后人与祖先神的心灵感应和沟通。先祖也是人,但在灵魂不灭观念中,他们已成为神人。人们用人间的音乐娱神,供祖先神在冥界享用。与此同时,奏乐表演在客观上也起到了娱人的作用。

为铭记祖先功烈和祭祀列祖、列宗而制作编钟,并以钟乐娱神,归根结底还是为了祈求祖先神保佑国家、祈福子孙后代。在钟铭中,诸如"默其万年,畯保四国"、"妥厚多福"、"降余多福,福余顺孙"、"用易(锡)眉寿永令(命)"、"用义其家,用与其邦"、"用旛万寿,受福无疆"、"用祈屯鲁永令,用介眉寿无疆",云云,均是祈求祖先护佑庇保子孙福寿万年,以达到团结家族乃至国家的目的。因此之故,编钟自然也就成为后代的传世宝器,此即钟铭所谓"万年永宝"、"永余宝"、"子孙永宝"、"子子孙孙永宝"等。瘐钟之"万年永宝日鼓",井叔钟之"永日鼓乐兹钟",说明不仅将编钟永世传留,而且天天演奏(即"鼓"或"鼓乐")它们。这里,周人也认识到编钟在祭祀仪式中的演奏所具备的音乐功能。爱弥尔·涂尔干(Emile Durkheim)认为,仪式的功能不仅是表面上所呈现的"强化信徒与神之间的归附关系",实际上它所强化的是"作为社会成员的个体对其社会的归附关系。"(1995[1912]:227)祭祖仪式的功能和目的便在于此。

综上所述,周人制作乐器的头等大事,就是祭祀祖先,演奏乐器则是为了取悦祖先,以音乐为媒介,取得与祖先神的沟通。编钟这种击奏乐器,在祭祀祖先的仪式中应是一种重要的也是主奏乐器。从编钟铭文可以推知,祭祖音乐具有神圣的性质。中原地区的商周墓葬所出编庸、编钟多成组成套,具备演奏乐曲的条件。因此,祭祖仪式中的乐器演奏更能体现乐音的体系性,商周时期用《大濩》、《大武》那样的大型祭祖乐舞以娱神,即其例证。在祭祖仪

式中，音乐发挥了娱神、娱人、人神共乐和人神沟通的效应。

---

[1]这里所谓遗址，主要指古代人类生活之居址，祭祀坑指专用于祭祀活动的器物埋藏坑，窖藏则指专用于收藏器物的窖穴。

[2]据杨宝成所述，安阳殷墟的祭祀坑已发掘1400余座，有埋人和埋动物的祭祀坑，也有埋器物的祭祀坑。埋人的祭祀坑"有的坑中还随葬有青铜礼乐器、兵器、工具、陶容器以及小件装饰品"(2002b:98)。"祭祀坑中的器物坑，器物一般都与人埋在一起，所埋器物包括铜礼器、乐器以及陶容器等。器物坑中所埋的器物及人都是祭祀时用的祭品和牺牲。"(2002b:103)但出土乐器情况未见正式发掘报告，不明其详。

[3]《山海经·海外东经》："下有汤谷，汤谷上有扶桑，十日所浴，在黑齿北。居水中，有大木，九日居下枝，一日居上枝。"(《古今图书集成新编》本1998:26)

[4]《山海经·大荒东经》："大荒之中有山，……上有扶木，一日方至，一日方出，皆载于乌。"(《古今图书集成新编》本1998:30)

[5]江西永修发现的2件铜镛，出于一直径3.5米、深约2.5米的圆坑，坑壁较光滑，坑底中央另有一直径为0.7、深0.35米的小圆坑，内出20余片商代印纹硬陶鬲、罐、尊等残片以及砺石、残石斧等，应为一次性堆积。徐长青认为，它"应为一处带有某些宗教色彩的祭祀坑。两件青铜铙(建军按即庸)系举行完宗教仪式之后，因埋在祭祀坑上部而被推出的。"(徐长青2002:1)这是南方或东南音乐文化区较少见到的乐器与共存物伴出的例子。我认为，祭祀坑与窖藏应有所区别。祭祀坑一般规模较大，且埋藏有序，无论安阳殷墟还是四川广汉三星堆的祭祀坑都是如此。窖藏放置无规律，且规模较小，组合无规律，其特点已如上述。因此，江西永修所出青铜乐器仍属窖藏品。

[6]《合集》即《甲骨文合集》(郭沫若1978-1983年)的简称。由于此书按甲骨著录编号排序，无页码，故这里按照甲骨学界惯例，在引书简称后标明甲骨著录编号。另需说明，本书征引的甲骨文释文，主要参考《甲骨文合集释文》一书(胡厚宣1999)。此书是对《合集》所收甲骨

的释文,依然按甲骨著录编号排序,无页码。

[7]《左传·昭公十七年》:“昔者黄帝氏以云纪,故为云师而云名。”(《十三经注疏》本 1980:2083)

[8]最早董作宾在《殷历谱》中称作“五祀统”,陈梦家在《殷虚卜辞综述》中称作“周祭”(陈梦家 1956:385-399)。

[9]《诗经·商颂·那》:“猗与那与,置我鞉鼓。奏鼓简简,衎我烈祖。汤孙奏假,绥我思成。鞉鼓渊渊,嘒嘒管声。既和且平,依我磬声。於赫汤孙,穆穆厥声。庸鼓有斁,万舞有奕。我有嘉客,亦不夷怿。自古在昔,先民有作。温恭朝夕,执事有恪。顾予烝尝,汤孙之将。”(《十三经注疏》本 1980:620-621)

[10]《墨子·三辩》:“汤放桀于大水,环天下自立以为王。事成功立,无大后患,因先王之乐,又自作乐,命曰《濩》。”(《墨子全译》本 2000:277)《吕氏春秋·古乐篇》:“殷汤即位,夏为无道,暴虐万民,侵削诸侯,不用轨度,天下患之。汤于是率六州以讨桀罪,功名大成,黔首安宁。汤乃命伊尹作为《大濩》,歌《晨露》,修《九招》、《六列》,以见其善。”(《吕氏春秋校释》本 1984:286)

[11]旧释应侯见工,此从裘锡圭所释(裘锡圭 2002)。

[12]旧释师臾钟,今从吴镇烽所释(吴镇烽 2002:109)。

第八章

商周乐器的礼乐功能

20 世纪 90 年代以来，中国学术界对于商周礼乐制度和礼乐文化的研究方兴未艾，取得了不少研究成果（杨向奎 1997[1992]；谢谦 1996；杨华 1997；沈文倬 1999；姚小鸥 2000）。总体看来，目前关于商周礼乐的研究，主要偏重于"礼"的方面，而"乐"的研究则显得较为薄弱。在研究材料上，主要依靠先秦文献记载，而考古材料的应用还不够系统和普遍。俞伟超、高明二人，对周代用鼎制度做过专题研究（俞伟超 2002a），是运用考古材料探讨先秦礼制的很好范例。可是，目前还缺乏运用音乐考古材料，尤其是出土乐器资料对商周乐制进行专门研究的论作。

商周礼乐制度既然包括礼制和乐制两个层面，其具体实施则必须有礼乐器这些物质产品作为载体。考古发现的商周礼乐器，反映了商周时期礼乐制度的物化形态，并蕴涵着一定的礼乐意义，是研究商周礼乐制度的第一手材料，对于真切了解商周礼乐制度的物质构成和精神内涵都具有十分重要的价值。本章即打算运用出土乐器资料，结合相关的古文字资料和文献记载，主要对商周礼乐

制度中的乐制进行探讨。当然，礼乐本身是一种事物的两个方面，礼与乐之间具有十分密切的联系。因此，研究商周时期的乐制，不能与礼制相互分离，二者需要结合起来进行考察。

第一节

礼乐之涵义与乐器之表征

一、礼乐之涵义

《说文解字·示部》："禮，履也。所以事神致福也。从示，从豊，豊亦声。"(汉·许慎 1963:102)礼之初形为豊，已为学界所公认。《说文解字·豊部》："豊，行礼之器也，从豆，象形。凡豊之属皆从豊，读与礼同。"(同上)许说不确。裘锡圭、林沄均已指出，豊字应该分析为从壴从玨，其下半不从豆(裘锡圭 1980;林沄 1985)。王国维据卜辞推定此字上半所从为玉(1959:191)，甚确。或释壴为食器(周法高 1982:3045-3060;雷汉卿 2000:42-51)，非是。壴为鼓之初文，豊字的构成正说明礼就是以礼器(玉)和乐器(鼓)相互配合以事神致福，这可能就是礼的原初涵义。《礼记·礼运》："夫礼之初，始诸饮食。其燔黍捭豚，汙尊而抔饮，蕢桴而土鼓，犹若可以致其敬于鬼神。"(《十三经注疏》本 1980:1415)由此可以看出，最初的礼，是与祭祀活动联系在一起的，其中即包括礼器和乐器的应用。

根据我的认识，商周时期礼的涵义有广、狭之别。狭义的礼包括各种仪式或礼仪，如吉礼(祭礼)、凶礼(丧礼)、军礼(行军、出征

等)、宾礼(朝觐、赏赐、册命、互聘等)、嘉礼(婚礼、宴饮、加冠等)等五礼即是;广义的礼则专指宗法社会中按照人们身份地位而制定的等级制度。本章所论即为广义的礼。

在商周礼乐制度中,乐的涵义比较明确,它指的是与礼相配合而存在的音乐舞蹈,并按人们的身份等级来规定可以享用的相应乐队编制和舞队规模。

礼制中的等级观念,于古代典籍有所反映,例如:

> 衣服有制,宫室有度,人徒有数,丧祭械用,皆有等宜。(《荀子·王制》,东周·荀况 1987:164)
>
> 君臣上下,父子兄弟,非礼不定。(《礼记·曲礼》,《十三经注疏》本 1980:1231)
>
> 君子小人,物有服章,贵有常尊,贱有等威。(《左传·宣公十二年》,同上:1879)

关于礼和乐的释义以及二者之间的相互关系,古代文献也有阐述,如《礼记·乐记》说:

> 乐者为同,礼者为异。同则相亲,异则相敬。乐胜则流,礼胜则离。合情饰貌者,礼乐之事也。礼义立,则贵贱等矣;乐文同,则上下和矣。好恶著,则贤不肖别矣;刑禁暴,爵举贤,则政均矣。仁以爱之,义以正之,如此则民治行矣。(同上:1529)
>
> 乐者,天地之和也;礼者,天地之序也。和,故百物皆化;序,故群物皆别。(同上:1530)
>
> 乐也者,情之不可变者也;礼也者,理之不可易者也。乐统同,礼辨异,礼乐之说,贯乎人情矣。(同上:1537)

由上引文字可知,礼的功能是"别"和"异",即用礼制来区分不同的社会身份和等级;乐的功能则是"和"与"同",即将不同身份与等级的人用乐来协和与统一起来。礼和乐既相互对立,又相须为用,二者合为一体,不可分割。因此,礼和乐具有对立统一的

关系。“是故礼者君之大柄也，所以别嫌明微，傧鬼神，考制度，别仁义，所以治政安君也。”(《礼记·礼运》，同上：1418)归根结底，礼乐制度是商周王朝用于巩固和强化宗法社会的政治准则和道德规范。

二、乐器：礼乐制度之表征

乐器同礼器一样，都是礼乐制度的外显形式，是礼乐制度的表征。乐器的礼乐表征功能，是与乐器随葬现象联系在一起的。乐器作为墓主人的重要随葬品以显示其特殊的身份地位，可以追溯至新石器时代。在现有考古发现的新石器时代墓葬之中，当以山西襄汾陶寺新石器时代晚期陶寺文化墓地的出土乐器资料较为丰富(中国社会科学院考古研究所山西工作队等 1983)，可以用来探索早期乐器的礼乐功能以及礼乐制度的初步形成。

陶寺墓地发掘的五座早期甲种大型墓，都随葬有乐器鼍鼓或特磬，且一墓所出鼍鼓均为偶数，其中有两座墓葬为 2 件，一座墓葬为 4 件。除出土乐器外，甲种大型墓还随葬有陶制彩绘龙盘和玉钺等礼器。这五座大墓集中在一片，前后距离各 1 米上下，从墓地布局和排列看，可以认为是在同一氏族乃至同一家族的茔域之内，死者似乎是同一家族的几辈人。出土礼乐器的甲种大型墓，墓主人均为男性，随葬品多达一二百件，而该墓地占墓葬总数 98%以上的中、小型墓则随葬品贫乏，与甲种大型墓形成鲜明对比。随葬品数量的悬殊和差异表明，陶寺墓地的居民在财产占有上已有多寡之别，贫富分化已经产生(同上)。甲种大型墓出土的礼乐器，表明墓主人可能是部落显贵或首领之类的人物，而随葬乐器实际上已经成为墓主人权力与地位的象征，具备了等级分明的礼乐功能。陶寺墓地甲种大型墓礼乐器的随葬情况显示，中国古代礼乐

制度的初步形成在新石器时代晚期即已现其端绪。

正因乐器是死者生前身份等级的标志物，具有礼乐的社会功能和意义，所以用乐器随葬的做法，自新石器时代历经夏商周三代，一直保持不衰，形成了乐器随葬的制度和传统。“礼乐征伐自天子出”(《论语·季氏》,《十三经注疏》本 1980:2521),“礼不下庶人，刑不上大夫”(《礼记·曲礼上》,同上:1249)。出土乐器的商周墓葬，墓主人的身份从王到不同等级的贵族奴隶主，无一不是属于当时社会的上层，充分说明商周礼乐制度只适用于当时社会的统治阶层,礼乐器已经成为商周社会关系中宗法和等级制度的反映物。

从河南安阳殷墟发掘的商代墓葬看,编庸和石磬已经成为显示墓主人身份地位的重要随葬乐器,以钟(庸属钟类)磬类乐器作为乐制表征的“金石之乐”,在商代晚期的政治中心区域已经形成和确立。西周时期,以编钟、编磬为代表的“金石之乐”更为彰显，作为礼乐制度的重要组成部分,“金石之乐”的用乐制度得到进一步的强化和发展。于是,载籍便有了周公“制礼作乐”一说。兹引述有关记载于下：

> 先君周公制周礼……(《左传·文公十八年》,同上:1861)
>
> 既克纣六年而武王崩,成王嗣,幼弱,未能践天子之位,周公摄政君天下,弭乱。六年天下大治……制礼作乐,颁度量而天下服。(《逸周书·明堂》,晋·孔晁注本 1987:43)
>
> 武王崩,成王幼弱,周公践天子之位,以治天下。六年,朝诸侯于明堂,制礼作乐,颁度量而天下大服。七年,至政于成王。成王以周公为有勋劳于天下,是以封周公于曲阜,地方七百里,革车千乘,命鲁公世世祀周公以天子之礼乐。(《礼记·明堂位》,《十三经注疏》本 1980:1488)

关于周公制礼作乐之事,向来有不同说法。总起来看,主要有肯定与否定两种意见。从文献记载看,周公制礼作乐确有其可能。但是,从考古发现观察,礼乐制度早在商代晚期即已形成和确立,

而并非始自周公时代。武王克商之后，周公斟酌殷礼，调整并改革现有的礼乐制度，建立自成体系的周礼是完全有其可能的。因此，所谓周公制礼作乐，似应理解为周公对礼乐制度的改造和重整。《礼记•表记》引孔子之言，认为“殷人尊神，率民以事鬼神，先鬼而后礼，先罚而后赏，尊而不亲。”“周人尊礼尚施，事鬼敬神而远之，近人而忠焉。其赏罚用爵列，亲而不尊。”(同上:1642)已经说明殷周礼制的区别。周人既已夺取政权，对殷礼加以改造，从而形成周人自有的礼乐制度当在情理之中。

由于乐器象征着所有者的名份和权力，所以周初在大分封时，赐给三叔(鲁公、康叔、唐叔)的礼乐器即包括有编钟(《左传•定公四年》，同上:2134-2135)。上级将乐器作为重要礼品赏赐给下级，在金文资料中也有所见。例如：

公臣簋:“虢仲令公臣司朕百工，锡女(汝)马乘、钟五、金，用事。”(中国社会科学院考古研究所 2001:321)

多友鼎:“锡汝圭瓚一、汤钟一牄，鐈鋚百匀(钧)。”(田醒农、雒忠如 1981)

师𩛥簋:“伯龢父若曰:‘师𩛥，……锡汝……鍚钟一口，五金。’”(中国社会科学院考古研究所 2001:439)[1]

这些记述所显示的赏赐物品中都有乐器编钟。将乐器作为贵重物品相赠的礼俗，直到东周时期仍有保留。如《左传•襄公二十五年》记载，齐人曾“赂晋侯以宗器、乐器”(《十三经注疏》本 1980:1984)，即其一例。

乐器在当时社会中之所以占据如此重要的地位，是因为它蕴涵着礼乐的观念和精神，所谓“器以藏礼”(《左传•成公二年》，同上:1894)，其意即在于此。乐器作为礼乐制度的表征，并非人人皆可所得和拥有，因此孔子力倡“唯器与名不可以假人。……若以假人，与人政也。政亡，则国家从之，弗可止也已。”(同上)因此，当一

个政治集团推翻另一个政权时，便要“毁其宗庙，迁其重器”（《孟子·梁惠王下》，同上：2681）。由此可见，藏之以礼的礼乐重器，已经擢升为国家政权的标志和象征。

第二节 乐器的器主及演奏者

殷商时期，为有利于政治和疆域的统治，分封诸侯现象即已出现。西周之时，封邦建国，将姬姓宗族分封于王畿内外，形成等级严密的姬周统治集团，礼乐制度就是这种宗法等级网络的产物。

西周时期的宗法政治体系，实行天子、卿、大夫、士和庶人的等级制度，同时，还有公、侯、伯、子、男的五等爵制度。不同的等级和爵位，对应着不同的礼乐制度，其区别即在于礼器、乐器、乐队编制和表演人员的数目与规模以及乐舞曲目的不同。等级制和五等爵制，构成了当时的社会关系，礼乐器既要适应这种社会关系，又是这种社会关系的表征。同时，礼乐器的应用在客观上还固定和强化着这种社会关系。

礼乐制度的施行，需要有具体的实施对象和人们的参与。对于出土乐器而言，其在礼乐制度中的实施和应用必然会涉及乐器的器主（即乐器的拥有者）、制造者、演奏者和表演活动的参与者。限于目前材料，这里仅就乐器之器主和乐器的演奏者略加论列。

一、乐器之器主

乐器之器主，即乐器所有权人或乐器的作器者。这里，作器者

是指某人投资制作的乐器(有时由其它方式所得,如赏赐、馈赠等),归某人自己使用、保存并传其后代。一般来说,出土乐器的墓主人就是乐器的器主,通常出土乐器及其共存物上的铭文也会自报家门,表明乐器作器者的有关情况。

墓葬具备一定的葬制、墓形结构、墓主人骨架和各种随葬器物的组合,有时还伴出有可资判断墓主人国别、姓名、身份(如官阶、行辈)等的具铭器物,是考察乐器器主的主要材料。墓葬形制、规格以及各种随葬器物的组合,反映出墓主人的身份和等级;有些具铭乐器和共存器物,则会直接或间接表明乐器作器者的身份和地位。

据现有考古材料,商代出土乐器的墓葬,时代基本都属商晚期,墓主人的身份等级大致有下述三种不同的层次。

(一)商王。河南安阳殷墟西北冈王陵区发掘的带四条墓道的大墓均为商王墓,其中 M1001、M1217、M1004 和 M1550 四座墓葬有乐器出土(梁思永、高去寻 1962、1968、1970、1976)。

(二)王室成员。出土乐器的墓葬可举安阳武官村大墓(WKGM1)和殷墟妇好墓为例。武官村 WKGM1 有两条墓道,墓主人为商王武丁的法定配偶妣癸(郭宝钧 1951;曹定云 1988);妇好墓的形制虽为长方竖穴,但墓葬规模较大,随葬品极为丰富,墓主人为商王武丁的法定配偶妇好(中国社会科学院考古研究所 1980)。

(三)贵族奴隶主。属于此类等级的墓葬较多,墓葬形制有带一条墓道、二条墓道和无墓道的长方竖穴墓三种,一般出有乐器编庸或石磬,少数墓葬仅出有陶埙。这些墓葬的主人属于不同等级的贵族奴隶主。商代贵族奴隶主墓葬主要发现于殷墟及其周围一带,少量发现于殷墟以外的东方和南方音乐文化区,如山东青州苏埠屯 M8 商墓(山东省文物考古研究所等 1989)、江西新干大洋洲商墓(江西省博物馆等 1997)即其实例。从墓葬规模、随葬品的种类、数量和质量等综合观察,殷商贵族奴隶主墓葬的墓主人应有一定的身份区别。比如,有墓道者一般比无墓道者级别要高

一些，有金石乐器随葬者比仅有陶埙随葬者身份要高一些，但目前似乎还没有足够的条件将贵族奴隶主墓葬的具体身份和等级做进一步的明判和细分。

上述三类墓主人身份和等级，表现在墓葬形制上有所差异。墓道的有无，不仅是当时社会丧葬制度的反映，而且是墓主人生前政治地位和社会身份的标志。从商墓的形制看，高规格的墓葬一般都有墓道，但也不尽然，如殷墟妇好墓和郭家庄M160，虽然都是长方竖穴墓，但墓葬规模较大，墓主人身份分别为王室成员和高级贵族。拥有乐器的墓主人，都是属于商代社会的最高层或上层，这些不同身份等级的墓主人就是乐器的器主，他们都为乐器的应用赋予了礼制的意义。

从殷墟发掘的墓葬材料看，长方竖穴小型墓数量最多，迄今已发掘近5000座，大都无殉人，墓底多有长方形腰坑，内都埋一狗。这些墓葬大多以棺为葬具，仅有少量的随葬品，特别是有陶礼器觚、爵随葬，少数墓中随葬有生产工具和兵器，但绝无乐器出土，表明墓主人生前占有一定的生活资料，亲自从事生产劳动，一些男子还是士卒。这些墓没有成套青铜礼器，但有少量的陶礼器，说明墓主人既不同于贵族奴隶主，又区别于奴隶，他们生前有一定的政治地位，应属商代社会中的平民(杨宝成2002b:72-73)。殷墟发掘的无墓圹、无葬具的奴隶墓葬也绝无乐器出土。这些情况充分证明，“礼不下庶人”的礼乐规范，在商代确已得到严格的执行。

殷墟发掘的王室成员和贵族奴隶主墓葬，大多随葬有青铜兵器，有些墓葬还随葬有大型的青铜钺，如殷墟妇好墓、花园庄M54、大司空村M539、大司空村M663、郭家庄M26、戚家庄M269、郭家庄M160等墓葬都出土有青铜钺。妇好墓所出青铜钺，有2件铭文“妇好”，通长分别为39.5和39.3厘米，是迄今所知形制最大的商代青铜钺。钺在古代是一种作战的兵器。《史记·殷本纪》说：“汤自把钺以伐昆吾，遂伐桀。”(《二十四史》本1997:29)《诗经·

商颂·长发》:“武王载旆,有虔秉钺,如火烈烈,则莫我敢曷。”(《十三经注疏》本 1980:627)由此可见,钺象征着军事权力,而上述出土乐器的墓葬伴出有包括大型青铜钺在内的各种兵器,说明墓主人生前都是拥有军事权力的高级贵族,礼乐制度在一定程度上又是与这些具有军事权力的人联系在一起的。

据墓葬所出青铜礼乐器铭文, 花园庄 M54 的墓主人为“亚长”,郭家庄 M160 的墓主人是“亚址”。据《尚书·酒诰》所载,商朝职官有“惟亚惟服”(同上:207),《尚书·牧誓》载周武王伐纣的军队中有“亚旅”这一官职(同上:183)。可见“亚”为商周时期的武官职称。在甲骨卜辞中,“亚”常有从事征战之事者。如“亚乞致众人臿丁麓呼保我。”(《合集》43)“亚其从牧伯伐囗方。”(《合集》36346)“臿”、“伐”二字,在卜辞中都是战争动词。商朝的一些著名武将,都在其名前加上“亚”字,如亚禽、亚雀、亚般、亚旁等即是(李学勤 1997c:427)由此可以推知,“亚”在商代用于指称高级武官。上述出土有兵器青铜钺的花园庄 M54 和郭家庄 M160,出土乐器编庸上都有亚某之铭文,说明墓主人确属商王朝的军事将领,他们就是这些乐器的器主。

由各发掘报告或简报所述,出土乐器的墓葬,墓主人的骨架鉴定绝大多数为男性,仅少数为女性,且身份显赫,如作为武将的殷王配偶妇好即是。由此可见,男性墓主人在礼乐器的占有和享用方面拥有绝对的优势和特权。在父系社会中,男子是生产和生活资料的主要占有者,其地位一般要高于妇女,礼乐器作为身份地位的象征,当然会在男性权贵的墓葬中发现。而少数女性墓主人以乐器随葬,可能与具体的礼乐制度有关,也可能涉及社会性别或其它方面的问题。由于资料所限,这里恕我藏拙,容待日后再行探讨。

西周时期,出土乐器的墓葬早、中、晚三期皆有,墓葬主人的社会身份有下述五种不同的等级。

(一)国君。河南三门峡上村岭虢国墓地 M2009 虢仲墓和 M2001 虢季墓的墓主为虢国之国君,虢季为虢仲之子(河南省文物考古研究所等 1999a)。虢仲之名见于前引公臣簋铭文,他曾赏赐公臣编钟 5 件。据《后汉书·东夷列传》,虢仲是周厉王的卿士虢公长父,是辅佐厉王征伐淮夷的权臣(《二十四史本》1997:727)。

(二)太子。河南三门峡虢国墓地出土乐器的墓葬除上述两座国君墓外,还有 M2011 和 M1052 两座虢太子墓出有乐器。M2011 时代略早于 M1052,为宣幽时期,M1052 则晚至两周之际(中国科学院考古研究所 1959;河南省文物考古研究所等 1999a)。三门峡虢墓按先秦伯、仲、叔、季排行,体现出礼乐制度的规范。

(三)侯。出土乐器的该等级墓葬发现于山西天马曲村晋侯墓地(北京大学考古学系等 1994、1995;山西省考古研究所等 1994b)和河南平顶山应国墓地(河南省文物研究所等 1992)。晋侯墓地的乐器出自 6 座不同世代的晋侯墓,时代跨越西周中期和晚期,与晋侯墓并穴合葬的晋侯夫人墓则无乐器出土,可见乐器的所有权主要还是归之于男性墓主。出土乐器的晋侯墓除 M33 为长方竖穴外,其余都有一或二条墓道。应国墓地仅 M95 出有乐器,此墓为有墓道之长方竖穴墓,时代为西周晚期。同墓共出的青铜方壶和盘均有铭文,为应伯作器,另有 3 件铜鼎的铭文则为应公作器。据王龙正研究,此墓的墓主人当为应侯,应伯是他继位前的称谓(1995)。

(三)伯。陕西宝鸡竹园沟和茹家庄西周早期强国墓地出土乐器的墓葬,墓主人为三代强伯(卢连成、胡智生 1988)。三代强伯的世系先后为:竹园沟 M13强伯(成王后期、康王前期)——竹园沟 M7强伯各(康王后期、昭王前期)——茹家庄 M1 乙強伯𩰫(昭王晚年、穆王之时)。茹家庄 M1 为甲字型土坑竖穴墓,有一条斜坡墓道。椁内用一隔墙将椁室分为甲乙两室,墓主強伯𩰫居乙室,殉妾居甲室。茹家庄 M2 为強伯夫人井姬墓,无乐器出土。井氏乃姬姓,

作有井叔钟。弜伯娶井氏家族之女井姬为妻，是弜国加强与西周王室之间的血缘关系，巩固其与姬姓贵族集团之间联盟的一项重要政治措施。

(四)子。本级别墓葬有河南鹿邑太清宫出土的西周成王时期的长子口墓(河南省文物考古研究所等 2000)。此墓有两条墓道，墓主人为长子口。长为国族名，子为爵称，口为私名。长氏方国为商王朝的属国，周灭商后臣服于周，成为周王室的一方诸侯。殷墟花园庄 M54 墓主为亚长，该亚长与长子口之长可能同系长族(中国社会科学院考古研究所安阳工作队 2004)。

(五)王室重臣。出土乐器的该等级墓葬可举陕西长安张家坡西周中期井叔家族墓 (中国社会科学院考古研究所等 1999)为例。井叔家族墓 M157 有两条墓道，M152 和 170 有一条墓道，M163 无墓道。有墓道的墓主人为不同世代的井叔，井叔为姬姓贵族，其行辈为叔，应为西周王室重臣。无墓道的 M163 紧靠 M157 双墓道大墓墓室的东侧，墓主人的骨架经鉴定为一位年龄 25-30 岁的女性，可能即 M157 井叔的夫人。井叔夫人墓出有编钟，这种情况与晋侯夫人墓无乐器出土有别。据井叔钟铭文有"井叔叔采作朕文祖穆公大钟"，可知编钟乃井叔自作之乐器，乐器的器主当然是井叔。井叔自作的编钟入葬其夫人墓，表现出井叔与其夫人的亲密关系。女性墓主人拥有乐器者很少，这种情况反映出商周时期礼乐制度以男性为中心的显著特征。

由上述出土乐器的西周墓葬，可以对西周乐器的器主身份等级有一个大致的了解。因为目前发掘的西周墓葬为数不多，尤其周王级的墓葬尚未发掘，所以通过墓葬材料对出土乐器之器主的概括还不是十分全面。而目前发现的大量西周青铜钟、镈，有不少都是出自窖藏，其中有相当一部分钟、镈具有铭文，内容涉及作器者的一些情况，可以作为墓葬材料的补充。

为了便于探讨，先将西周钟、镈铭文所反映的作器者情况列

为表1。

表1 西周钟、镈作器者情况登记表

钟镈名称	时代或王世	作器者	姓	国别	官阶及行辈	资料来源
应侯视工钟	恭王时期	视工	姬	应	侯	韧松、樊维岳1975；韧松1977
井叔采钟	恭懿孝时期	井氏采	姬	周	王室重臣／叔	中国社会科学院考古研究所等1999
师丞钟	懿王时期	虢季氏丞	姬	周	师	吴镇烽、雒忠如1975
瘐钟	懿孝时期	瘐	?	周	史	陕西周原考古队1978
中义钟	西周中晚期	中氏义	?	周	王室重臣	陕西省博物馆等1963
柞钟	西周中晚期	柞	?	周	五邑甸人	同上
䵼钟	厉王时期	䵼	姬	周	周王（厉王）	中国社会科学院考古研究所2001：226-227
王祀䵼钟	厉王时期	䵼	姬	周	周王（厉王）	穆海亭、朱捷元1983
晋侯苏钟	宣王时期	苏	姬	晋	侯	北京大学考古学系等1994；马承源1996
克钟	宣王时期	克	?	周	善夫／师	中国社会科学院考古研究所2001：167-168
克镈	宣王时期	克	?	周	善夫／师	中国社会科学院考古研究所2001：172
逨钟	宣王时期	单氏逨	姬	周	吴林	刘怀君1987
楚公逆钟	宣王时期	逆（熊咢）	芈	楚	公	山西省考古研究所等1994b；李学勤1995
虢仲钟	宣王时期	虢仲	姬	虢	国君／仲	河南省文物考古研究所等1999a
虢季钟	宣幽时期	虢季	姬	虢	国君／季	同上
楚公冢钟	幽王时期	冢（熊仪）	芈	楚	公	罗西章1999
梁其钟	西周晚期	梁其	?	周	善夫／伯	中国社会科学院考古研究所2001：148-150
南宫乎钟	西周晚期	南宫氏乎	?	周	司徒	罗西章1980
单伯昊生钟	西周晚期	单氏昊生	姬	周	伯	中国社会科学院考古研究所2001：48
师宝钟	西周晚期	宝	?	周	师	高西省1994
虢叔旅钟	西周晚期	旅	姬	虢	王室重臣／叔	中国社会科学院考古研究所2001：211
纪侯钟	西周晚期	虒	姜	纪	侯	中国社会科学院考古研究所2001：6

按时代或王世排序

表1除1件克镈外，余均为编甬钟。这些乐器都是西周中期以后的制品，除周王室外，涉及晋、虢、应、纪、楚等诸侯国。据本书对商周音乐文化区的划分，周王室和晋、虢、应等诸侯国地处中原音乐文化区，纪国乃属东方音乐文化区，楚国属于南方音乐文化区。从表列资料还可看出，西周编钟的器主，即使是居住于周朝王都地区，也并非都与周王室同属姬姓。如瘐钟、柞钟、中义钟、梁其钟等乐器的器主，都是居住于周朝王都地区的非姬姓贵族，并受到周天子的重用和委任。至于他们是否都与姬姓的周族互通婚姻，以此来强化以血缘为基础的宗法社会关系，尚待积累更多资料方可加以论定。

在具铭钟镈当中，最高等级的器主为周王，如㝬钟和五祀㝬钟即为周厉王自作之乐器。周王以下，依次为诸侯国之国君、太子、公、侯、伯、子等官阶或爵称，并有伯、仲、叔、季等行辈排列。除这些官衔和爵位外，在钟镈铭文中还包含有一些其他的职官名称。今根据钟镈铭文所述并参考同出相关礼器的铭文资料，将所涉职官名称及其职掌略述如次。

（一）司徒。见于陕西扶风豹子沟出土的南宫乎钟，钟铭自称“司土（徒）南宫乎”。司徒一职，乃管理土地、农业生产和藉田等（张亚初、刘雨 1986：8）。编钟之器主南宫乎的名字也见于善夫山鼎铭文（中国社会科学院考古研究所 2001：391），彼时南宫乎已官至右者，地位高于司徒。

（二）吴林。见于陕西眉县杨家村出土的逨钟（刘怀君 1987）。据逨钟铭文，逨曾任职吴林，管理林地。作器者逨也见于新出土的逨鼎和逨盘铭文，均提及此人任职吴林（陕西省考古研究所等 2003b）。目前逨字尚有不同的认读。李学勤隶定为逑，读为佐（《考古与文物》编辑部 2003）；王辉隶定为逨，读为仇（同上；王辉 2003）；巴纳（Noel Barnard）释为速（1996：329）；李零释为逑（2003）。据新出四十三年逨鼎铭文，逨后来又获加命，出任“历

人”,应是大夫一级的职官。逨盘记述了单氏家族从皇高祖单公到逨八代人的历史。单氏与周同为姬姓,其家族的封邑所在地即出土逨所作礼乐器的陕西眉县杨家村(陕西省考古研究所等2003a)。同为单氏家族成员的乐器还有单伯昊生所作编钟(中国社会科学院考古研究所2001:48)。逨钟于出土后部分流失,中国境内现存4件,美国克里夫兰(Cleveland)艺术博物馆收藏1件,我曾对这件钟做过仔细观察,它当为全套8件逨钟的首钟[2]。

(三)五邑甸人。此官名见于陕西扶风齐家村出土的柞钟(陕西省博物馆等1963)。据柞钟铭文,柞所任职官乃五邑甸人。此职盖主管“五邑”之田野,如籍田、供给野物等事(汪中文1999:179)。

(四)师。此类官职在编钟铭文中也有所见,如陕西扶风黄堆出土的师丞钟(吴镇烽、雒忠如1975)和扶风巨浪出土的师盂钟(高西省1994)即是。师相当于《周礼》的师氏,掌管小学,教育王太子、王子和其他贵族子弟,其中也涉及礼乐。师丞钟之烈祖为虢季,虢季家族器有师訊鼎、师望鼎、即簋、师丞钟(李学勤1990:84-87),师丞是这一家族的末一代,看来此家族世袭师职。

(五)史。此官职与瘐钟作器者有关。瘐钟出于陕西扶风庄白一号窖藏,同出一窖的墙盘铭文,记述了微史家族高祖、烈祖(微史)、乙祖、亚祖(作册折)、乙公(丰)、丁公(史墙)、瘐七代人的家族史,时代跨越自西周初年至西周晚期(陕西周原考古队1978)。“作册”和“史”均属史官,微史家族自武王克商后,即迁居周原,其烈祖任职“微史”,后其家族世为史官。瘐为史墙之子,曾“夙夕佐尹氏”。“尹氏”为史官之长,瘐辅佐其任,其职务相当《周礼》的小史(李学勤1990:85)。

(六)善夫。此官职与克钟、克镈和梁其钟的作器者有关。克和梁其所作青铜礼乐器分别于1890年和1940年出土于陕西扶风任村(中国社会科学院考古研究所2001:167、148)。克钟、克镈铭

文相同，为同一人所作乐器。与钟镈同出的克器还有大克鼎、小克鼎和师克盨。据大、小克鼎铭文，克曾任职善夫，而师克盨则称克为师。梁其钟属梁其家族器，据同出梁其簋铭文，梁其曾出任善夫一职，而梁其盨则称梁其为伯。善夫即膳夫。《周礼·天官·冢宰》云："膳夫掌王之食饮膳羞，以养王及后、世子"（《十三经注疏》本1980：659）。由此可知，善夫主要负责管理王室饮食膳馐，其最初地位并不是很高。但由于善夫是王的近臣，居于王之左右，有时尚职掌传达王命，参与一些政治活动，所以在西周晚期之时，其地位已经相当显赫。

除上述职官名称外，有些编钟如井叔采钟、中义钟和虢叔旅钟，其作器者的官阶不详，根据井叔家族墓的规模、中义钟与担任五邑甸人职官的柞钟同窖出土以及虢叔旅钟铭文述及作器者受周天子赏赐等情况考虑，将这些编钟的器主视为王室重臣应是没有问题的。

通过以上西周钟镈铭文所见官制的梳理，可以看出西周时期礼乐制度的行为人无一不是属于周代社会的贵族阶层，从最高级别的周王到等而下之的逐级职官，形成乐器器主的金字塔式结构。在周朝王畿内外，既有姬姓权贵授爵封职，又有非姬性贵族作为王室重臣，受到周王的任命和重用。在姬周集团的直接统治下，形成严密的宗法政治体系。礼乐物质资料的占有者，都是处于宗周社会的上层，而庶人平民则绝无仅有。这些情况，一方面表明了礼乐制度与政治体系的密切联系，是权力的标志和象征，另一方面也显示出西周礼乐的宫廷文化属性。

二、乐器之演奏者

商周时期，既已存在不同品种的乐器，按理应有专门演奏这

些乐器的乐人。据前文所述，商代的巫不仅善舞，而且还兼演奏具有法器功能的乐器，可见巫是集乐舞表演、乐器演奏和通神、降神等多种职掌于一身。当然，巫只是在特定的仪式活动中演奏乐器并将其作为施法的工具，但巫却不是乐器的惟一演奏者，除巫之外，日常音乐活动中的乐器演奏当有专职的乐官、乐师或乐工。

文献所载有关商代乐器演奏者的情况很少。《史记·殷本纪》说："于是使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。"（《二十四史》本1997:31）师涓当为殷之乐师无疑。又据《史记·殷本纪》所述，殷之大师、少师曾执其祭乐器奔周（同上:32），大师和少师应为官名，其职掌也应与乐器演奏有关。《史记》一书晚出，因此大师和少师是否为商代乐官或乐师的本名，尚待今后研究。

由考古发现的商周墓葬资料，或可寻出乐器演奏者身份等级的一丝踪迹。河南安阳武官村商代大墓出土有虎纹特磬1件，墓室填土中有人头骨34具作为祭祀的牺牲，此墓另有殉人45个，其中在椁室西侧二层台上有女性骨架24具，带有绢帛或鸟羽痕迹的随葬小铜戈3件。郭宝钧认为这些女姓骨架是墓主人的姬妾，小铜戈乃"舞干羽"之戈，是舞具而非兵器（1951）。李纯一认为女性殉人中有一些应是所谓的女乐（1994b:39）。二人所言均有一定道理。以乐人殉葬，古代文献有所记载，如《墨子·节葬》说："今王公大人之为葬，埋则异于此，必大棺中棺，华阓三操，璧玉即具，戈、剑、鼎、鼓、壶、滥，文绣素练，大鞅万领，舆马、女乐皆具。"（《墨子全译》本2000:335）说明以"女乐"随葬，是墓主人身份和地位的象征。

曹定云曾对安阳武官村大墓的墓主进行过专门的研究，他以殷墟西区墓作比较以判定殉人的身份，指出安阳武官村大墓的殉葬者有的应是王室的侍从、亲信或近臣（1988）。看来，上述殉人中的女乐，其身份恐不能一概视之为"音乐奴隶"，她们之中有一些人可能是墓主人的宠幸。

西周时期出土乐器的墓葬仍有殉人发现，如河南鹿邑西周早期长子口墓有殉人14个，均为青少年男女。棺外两侧各有1个殉人，发掘报告认为，这两个殉人的出土位置都在排箫和编庸附近，因此他们应为“奏乐的奴隶”(河南省文物考古研究所等2000)。这两个殉人有可能为乐器的演奏者即乐工，但说其为“奴隶”则未有所必。

陕西宝鸡茹家庄周墓BRM1乙出土有乐器铎1件和甬钟3件，此墓二层台上有殉人7名，皆为青少年男女(卢连成、胡智生1988:277)，其中有些可能属于乐人。以乐人殉葬的乐殉制度一直到东周时期仍有所见，如湖北随州战国早期曾侯乙墓出土乐器124件，并有21名女性青年殉葬(湖北省博物馆等1989)。在这些殉人当中，可能即有墓主人生前所享有的乐舞表演者和乐器演奏者，亦即《墨子·节葬》所谓的“女乐”。

据《周礼·春官·宗伯》记载，西周礼乐制度的实施有各司其职的乐官，并负责演奏规定的乐器，如钟师、磬师、镈师、笙师、籥师、瞽、矇等即是。不过，《周礼》一书晚出，其中混有不少后人的理想成份，所载乐官制度的真伪也有待考古材料的检验。现有金文资料涉及西周乐官的一些情况，虽然数量不多，但是十分重要，可以弥补文献的不足。如师嫠簋铭文记载：

> 王若曰：“师嫠，在昔先王小学，女(汝)敏可事，既命女(汝)更乃祖考嗣(司)小(少)辅(傅)。今余唯申京乃令，令女(汝)嗣(司)乃祖旧官小(少)辅眔(暨)鼓钟……”(中国社会科学院考古研究所2001:458)

上引金文中，少傅与鼓钟对称，均应为乐官名称。又知师嫠曾在先王小学中担任少傅一职，后来周王对其重新加以册命。师嫠的祖考曾任少傅与鼓钟，此次他本人继任旧官，看来乐官可以在一个家族中世袭。《礼记·文王世子》说：“凡三王教世子，必以礼

乐”(《十三经注疏》本 1980:1406)。看来少傅所职掌的事物一定会涉及礼乐。

又如大克鼎铭文记载:

> 王若曰:“克,昔余既令女出入朕令,……锡女(汝)史、小臣、霝籥、鼓钟……”(中国社会科学院考古研究所 2001:409)[3]

上面说过,克鼎与克钟、克镈之克为同一个人。官至善夫的克受到王的赏赐,将乐官霝籥、鼓钟归为己有。从官名推测,霝籥、鼓钟均与乐器有关,前者可能与《周礼》之籥师相当,为演奏龠的乐师;后者与师嫠所任相同,可能主要擅长演奏编钟。

将乐师作为礼品赏赐或馈赠,在东周时期仍然存在。如《左传·襄公十一年》:“郑人赂晋侯以师悝、师觸、师蠲;广车、軘车淳十五乘,甲兵备,凡兵车百乘;歌钟二肆,及其镈、磬;女乐二八。晋侯以乐之半赐魏绛,……魏绛于是乎始有金石之乐,礼也。”(《十三经注疏》本 1980:1951)其中的师某,均为乐师,郑人将其与钟、镈、磬等乐器以及女乐一并赠予晋侯,晋侯则“以乐之半”赏赐魏绛。可见“金石之乐”不但有青铜和石制乐器构成,而且还包括演奏这些乐器的乐师以及用声色取悦于人的女乐,而“金石之乐”的性质乃“礼也”,以作为礼乐的象征。

综上所述,商周乐器的演奏者由身份不等的乐官、乐师或乐工组成,他们之中,有王赏赐给臣属的乐官、乐师,还有地位低于乐官或乐师的乐工、女乐之类。乐官或乐师既有一定的官衔,并负责职掌相应的乐器演奏,说明具有一定的身份地位。乐工或女乐的身份并非等同于奴隶,他们当中有一些当为王室成员或贵族奴隶主之近幸, 其身份可能与当时的平民相当或略高于平民阶层。乐官、乐师、乐工或女乐又可当作王或王室贵族的礼物予以赏赐或赠送,用来代表一种礼遇。实际上,乐人与乐器一起,已经成为统治阶层行施礼乐的私有财产和工具。

第三节
礼乐制度的物化形态

礼乐制度属于意识形态的范畴,而礼器和乐器(即礼乐器)则是礼乐制度的物化形态,是礼乐制度的外在表现方式。因此,利用墓葬材料探讨礼乐器的组合和配置,是了解商周乐器礼乐功能的必要手段和方法。

窖藏出土乐器往往是同一家族世代相传之物,不宜作为个体所拥有的礼乐器组合来看待;遗址所出乐器也比较零散,目前还缺少足够的条件来研究其组合;墓葬出土礼乐器一般为独立的个体所有,是研究礼乐器组合的重要材料。未经盗掘的墓葬出土礼乐器当然是最可靠的,它能够反映礼乐器组合的原貌。遭受盗掘的墓葬,虽然有礼乐器共出,但其固有组合已经受到破坏,以致残缺不全,只能作为研究礼乐器组合时的参考。由于礼器和乐器分别代表礼制和乐制的物化形态,二者关系密切,故下文拟就商周墓葬礼器和乐器的组合情况进行综合考察。

一、商代礼乐器组合

这里先将商代墓葬出土礼乐器的组合情况列为表2,以便观览和探讨。

表 2　商代墓葬出土礼乐器之组合

墓葬名称	文化分期	青铜礼器	乐器	资料来源
河南安阳花园庄 M54	殷墟二期	鼎 6、甗 1、尊 1、斝 1、觚 9、爵 9	编庸 3、特磬 1	中国社会科学院考古研究所安阳工作队 2004
河南安阳小屯 AXTM5 妇好墓	殷墟二期	鼎 31、簋 5、甗 10、甑 1、偶方彝 1、方彝 4、尊 10、觥 8、壶 4、瓿 3、卣 2、罍 2、缶 1、斝 12、盉 6、觯 2、觚 53、爵 40、斗 8	编庸 5、编磬 3、特磬 2、陶埙 3	中国社会科学院考古研究所 1980
河南温县小南张商墓	殷墟二期	鼎 1、簋 1、甗 1、斝 1、觚 2、爵 1	编庸 3	杨宝顺1975
江西新干大洋洲商墓	殷墟二期	圆鼎 7、扁足鼎 14、鬲 6、甗 3、豆 1、簋 1、罍 1、壶 2、卣 3	镛 3、镈 1	江西省博物馆等 1997
河南安阳大司空村 M663	殷墟二期偏晚	鼎 2、簋 1、方彝 1、觚 2、爵 2、瓿 1	编庸 3	中国社会科学院考古研究所安阳工作队 1988
河南安阳郭家庄 M26	殷墟二期偏晚	鼎 2、甗 1、簋 1、觚 2、爵 2、彝 1、罍 1	编庸 3	中国社会科学院考古研究所安阳工作队 1998
河南安阳大司空村 M51	殷墟三期	鼎 2、簋 1、觚 2、爵 2、尊 1、卣 2、罍 1	编庸 3	河南省文化局文物工作队 1958
河南安阳高楼庄 M8	殷墟三期	鼎 2、簋 1、斝 1、觯 1、觚 2、爵 1、壶 1、卣 1、斗 1	编庸 3	周到、刘东亚 1963
山东青州苏埠屯 M8	殷墟三期	鼎 5、簋 1、觚 2、爵 4、斝 1、尊 1、觯 1、罍 1、卣 1、斗 1	编庸 3、特磬 1	山东省文物考古研究所等 1989
河南安阳郭家庄 M160	殷墟三期偏晚	鼎 6、簋 1、甗 1、尊 3、罍 1、卣 1、盉 1、斝 3、觯 1、觚 10、角 10、斗 1、盘 1	编庸 3、特磬 1	中国社会科学院考古研究所 1998
河南安阳戚家庄 M269	殷墟三期偏晚	鼎 4、簋 1、甗 1、斝 1、觯 1、觚 3、爵 2、方彝 1、尊 2、卣 1、罍 1、斗 1	编庸 3	安阳市文物工作队 1991
山西灵石旌介 M1	殷墟四期	鼎 2、卣 2、斝 1、簋 1、尊 1、罍 1、觚 4、爵 10、觯 1	鼍鼓 1	山西省考古研究所等 1986
山西灵石旌介 M3	殷墟四期	鼎 3、尊 1、觯 1、觥 1、觚 1、爵 3、卣 1	特磬 1	戴尊德 1980

按文化分期排序

中原地区商代墓葬随葬礼器包括炊器、食器、酒器和水器等品种，其中酒器占有突出位置，食器次之，尤其酒器类的觚、爵相配，是中原地区殷商墓葬常见的礼器组合形式，形成所谓“重酒组合”。殷墟妇好墓和郭家庄M160所出铜鼎的形制不同，可以构成不同的组合，有学者称其为“复合式组合”(杨宝成2002b:154)。

中原地区商代墓葬出土乐器以编庸最为常见，其组合一般是3件。一座墓葬或只以编庸一种乐器随葬，或以3件编庸配1件特磬的组合形式随葬，妇好墓的乐器组合则在编庸和特磬之外又增加了陶埙和编磬。

从目前发掘的殷商墓葬看，编庸的组合在不同等级的贵族奴隶主当中都是3件一组，而作为王室成员的殷王配偶妇好的墓葬则为5件一组，西北冈王陵区墓葬M1083是4件一组，但墓主身份不明。看来，编庸的使用和随葬，还是具有一定的身份等级差别。遗憾的是，现已发掘的商王级墓葬均遭严重盗掘，乐器编庸也未能幸免，以致无法确知商王所用编庸的组合情况。不过，西北冈王陵区M1217商王墓出土有鼍鼓和特磬，而目前中原地区商王以下级别和规格的墓葬尚未发现过鼓。这一情况或可说明，商王墓葬的乐器种类还是多于王以下等级的墓葬，显示出礼制的意义。

不同等级的贵族奴隶主墓葬，不仅编庸的组合为3件，而且埙的配置也是3件。像殷王配偶妇好这样高级别的人物，埙的配置也是3件。这种情况，一方面是礼乐制度的体现，另一方面也是音乐历史和音乐实践发展的必然。因为同一种乐器，并不像礼器那样，需要严格按照人们的不同身份等级而有组合件数上的明显增减，而是必须符合人们演奏音乐作品的需要，乐器的实用性应是第一位的，而不能仅局限于将乐器作为摆设或象征。3件组合的编庸能够演奏三声音阶或音列，而1件庸则仅能演奏单音，二者的音乐性能明显具有差异。因此，殷代礼乐在乐器编庸的组合件数上，各级贵族奴隶主之间并没有明显的差别，正是由乐器的

历史发展状况、乐器的音响性能和实用价值等因素所决定的。

石磬和埙的情况则有所不同。从中原地区出土的殷商石磬看，其制造有大小精粗之别。如武官村大墓出土的虎纹磬，殷墟洹水南岸出土的龙纹磬，都属于殷王所享用的乐器。磬的器形厚大且重，并雕刻龙虎花纹，在制造工艺和乐器质量上显然要优于一般贵族奴隶主墓葬的素面石磬。埙的质料也与墓主人的身份地位有一定关系，如殷王墓出土的埙有骨、石、陶等质料的制品，且有精美的雕纹，而一般贵族奴隶主的墓葬，出土的埙则为素面的陶制品。综而言之，中原地区的殷商墓葬，随葬乐器所体现出的礼乐等级差别，主要在于乐器的品种、数量和乐器的制造材料和质量方面，其次才是同一种乐器（如编庸）的组合件数。

在东方地区，山东青州苏埠屯 M8 商墓的礼器组合，与中原地区殷商墓葬基本一致。在乐器组合上，也是编庸与特磬配伍，编庸的组合同样为 3 件一组，这与中原地区殷商墓葬的乐器组合是相同的。将中原与东方地区商代墓葬礼乐器的组合加以比较，可以看出殷商时期中原和东方地区的礼乐制度基本相同。如果说中原和东方地区商代青铜礼器中的鼎、簋、觚、爵组合是礼制的重要外在表现形式的话，那么编庸的 3 件组合以及编庸与石磬相配随葬，则是这两个地区乐制的重要外在表现形式。换言之，“金石之乐”是这两个地区乐制的典型代表和象征。

北方地区商墓发现不多，以山西灵石旌介商墓为例，所出礼器与中原商墓组合相类，但乐器无编庸，仅有特磬或鼍鼓。殷墟王陵区商王墓发现的鼍鼓，在商代方国高级贵族墓葬中成为身份等级的象征。

西南、南方和东南地区的商周墓葬发现很少，目前仅有江西新干大洋洲商墓出土的礼乐器可资参研。新干大洋洲商墓出土的礼器，采用中原礼器的器种和器形，但缺少酒器。乐器组合为镛、镈共出，但没有中原商墓常见的石磬。这些情况或可说明，南方地

区的殷商礼乐，在礼制上与中原较为接近，但在乐制上则与中原有异，表现出自己的特点。

南方和东南地区的乐器组合，主要是铜制钟类乐器，缺乏石磬，我称之为“重金组合”。南方和东南地区在礼器组合上与中原较为接近，似乎表明当时具有比较统一的礼制教化，而乐器组合上的南北异制，则表现出音乐文化的区域差异和多元化特点。

贝格立(Robert Bagley)认为，“南方铜铙(按即本书所谓镛)之所以型制硕大是其在南方具有重要作用之故；而殷墟铜铙(按即本书所谓庸)之为小，是因为它不是北方礼制中的重器。”(1997：130)说镛硕大显示其重要作用是不错的，但说北方庸非礼乐重器则显然与实际不符，其理由已如上述。

二、西周礼乐器组合

西周礼乐器的组合，可以从河南鹿邑太清宫长子口墓、陕西宝鸡强国墓地、山西天马曲村晋侯墓地、河南三门峡虢国墓地和河南平顶山应国墓地等五处西周墓葬的考古材料来着手做些探索。这五处西周墓葬都是发现于西周“三都”范围之外，周朝王都地区虽然也发掘有一些重要墓葬，如陕西长安张家坡井叔墓地，但可惜遭受严重盗掘，由现存出土器物已无从获知礼乐器组合的原貌。由于周王级的墓葬尚未发掘，所以周王墓葬的礼乐器组合情况目前也只好暂付阙如。

为便探讨，先将上述五处西周墓葬出土礼乐器的组合情况列为表 3。

表 3 西周墓葬出土礼乐器之组合

墓葬编号	时代或周王世系	青铜礼器	乐器	资料来源
河南鹿邑太清宫长子口墓	成王时期	鼎 22、鬲 2、簋 3、甗 2、觚 8、爵 8、角 2、斝 3、尊 5、觥 3、卣 6、壶 2、觯 5、罍 2、斗 4、盘 1、盉 1	编庸 6、磬 1、排箫 5	河南省文物考古研究所等 2000
陕西宝鸡竹园沟 M13強伯墓	康王时期	鼎 7、簋 3、甗 1、豆 1、卣 2、尊 1、壶 1、盉 1、觯 1、觚 1、爵 1、盘 1	庸 1	卢连成、胡智生 1988
陕西宝鸡竹园沟 M7強伯各墓	康昭之际	鼎 3、簋 2、卣 2、尊 2、觯 1、觚 2、斗 1	甬钟 3	同上
陕西宝鸡茹家庄 M1 乙強伯貊墓	昭穆之际	鼎 8、簋 5、甗 1、鬲 2、豆 4、卣 1、尊 5、罍 1、壶 2、銮1、觯 1、爵 2、盘 2、斗 1	铎 1、甬钟 3	同上
山西天马曲村 M91 晋侯墓	厉王时期	鼎 7、簋 5、爵 2、鬲 2、壶 2、盘 1、匜 1、盂 1、尊 1、卣 1、甗 1、豆 1	甬钟 7、磬约 20	北京大学考古学系等 1995
山西天马曲村晋侯邦父墓 M64	宣王时期	鼎 5、簋 4、尊 4、壶 2、盘、匜、簠、甗等	楚公逆钟 8、磬 18、钲 1	山西省考古研究所等 1994b
河南三门峡上村岭 M2009 虢仲墓	宣王时期	鼎 9、簋 8、鬲 8	甬钟 8、钮钟 8、磬 20	河南省文物考古研究所等 1999a
河南三门峡上村岭 M2011 虢太子墓	宣幽时期	鼎 7、簋 8、鬲 8、壶 4、甫 1、盘 1、匜 1、盆 1	残磬 18、钲 1	同上
河南三门峡上村岭 M2001 虢季墓	宣幽时期	鼎 7、簋 6、鬲 8、壶 4、盨 4、甫 2、豆 2、盉 1、盘 1	甬钟 8、钲 1、磬 10	同上
山西天马曲村M93 晋侯墓	幽平时期	鼎 5、簋 6、壶 2、盘 2、甗 1、尊 1、卣 1、爵 1、觯 1、方彝 1	甬钟 16、磬 10	北京大学考古学系等 1995
河南平顶山滍阳镇应国墓地 M95	西周晚期	鼎 5、簋 6、鬲 4、盨 3、方壶 2、盘 2、匜 1、甗 1、尊 1	甬钟 7、残磬 4、铜铃 9	河南省文物研究所等 1992
河南三门峡上村岭 M1052 虢太子墓	西周末期或两周之际	鼎 7、簋 6、鬲 6、壶 2、盉 1、盘 1、甗 1、罐 1、豆 1	钮钟 9、钲 1	中国科学院考古研究所 1959

按时代或周王世系排序

由长子口墓和三代弜伯墓出土礼器可知，西周早期的礼器组合，依然保留殷商时期注重酒器的传统。从晋侯墓地、虢国墓地和应国墓地的出土礼器看，西周中期以后食器增加，且出现了盨这一新的食器品种，而酒器则相对减少。礼器组合由殷商时期的“重酒组合”，变革为西周时期的“重食组合”，表明殷商重酒的风尚在西周时期已经发生了逆转。《尚书•酒诰》曾叙述西周文王时期禁止人们酗酒，“文王诰教小子，有正有事，无彝酒。”“庶群自酒，腥闻在上，故天降丧于殷。”(《十三经注疏》本 1980：206-207) 因此，西周时期礼器组合中的酒器减少，可能与周人意识到殷商因沈湎于酒而灭国的原因有关。

表 3 所列五处西周墓葬，长子口墓的主人为长氏方国的首领，弜国墓地的墓主人为三代弜伯，晋侯墓地的墓主人为不同世代的晋侯，虢国墓地的墓主人则为虢国国君和虢太子。这些墓葬的青铜礼器组合随时代的发展而有所变化。就鼎、簋配置而言，三门峡 M2009 虢国国君墓为九鼎八簋，其他墓葬的鼎、簋数目次之，从中反映出墓主人身份地位的一定差异。

根据汉人旧注，周礼鼎制，天子用九，诸侯七，卿大夫五、士三或一(《公羊传•桓公二年》何休《注》，同上：2214)。据俞伟超和高明的研究，上述鼎制只在西周中期以前实行过，西周后期到春秋时期，礼崩乐坏，各级贵族不断僭越，发生改变，诸侯用九鼎，卿或上大夫用七鼎，下大夫用五鼎，士用三鼎或一鼎(俞伟超 1985)。以考古发现相较，周礼之用鼎制度并非十分严格，而是大而略之。

在乐器组合方面，西周早期既有承袭殷礼的一面，又有一定的发展变化。如作为殷遗的长子口，其墓葬出土编庸两组，每组 3 件，且有特磬随葬，其乐器组合全同殷制，但一墓出土两组编庸则为殷商所未见；又如竹园沟 M13弜伯墓仍有庸随葬，但却在甬上出现了旋；另两座弜伯墓则以新式乐器编钟随葬，但仍承袭殷商编庸 3 件一组的旧制。《论语•为政》说：“子曰：‘殷因于夏礼，所损益

可知也；周因于殷礼，所损益可知也；其或继周者，虽百世可知也。’”(《十三经注疏》本 1980：2463)孔子的说法得到了考古发现的证明。不过，西周早期礼乐制度虽然具备承袭殷商的成份，但主要还是显示出西周的变化，这是周礼的主流。

西周早期乐器组合沿用殷礼的情况在成周地区似乎表现得更为突出，如河南洛阳北窑 M14 西周早期墓葬出土的特磬(洛阳市博物馆 1981)、洛阳北窑 M341 出土的陶埙(洛阳市文物工作队 1999b)、洛阳林校车马坑出土的编庸(洛阳市文物工作队 1999a)等均为其例。周灭商后，往成周一带迁居殷遗民，其中即包括殷旧贵族，他们在一段时间内仍然保持殷商礼乐传统，当然不足为奇。从此而看，西周早期之时，宗周的礼乐制度与成周当有所区别，也就是说，宗周偏重于应用新的周礼，而成周则偏重于沿用旧有的殷礼。

西周中期以后，随着乐器制造的发展，乐器组合发生了重大改变。编钟的组合以 8 件为常制，并配以 10 件或 10 件左右为一组的编磬。西周晚期，又有新兴的钲、铎和钮钟等乐器加盟。与商代乐制相比，西周的乐器品种增加，组合件数增多，音乐性能自然得到提高。如果说西周礼器以鼎、簋为代表的话，乐器则以钟、磬为代表，“金石之乐”已经成为西周礼乐制度的重要和基本构成。

目前虽然周王的编钟仅有厉王所作的㝬钟和五祀㝬钟各 1 件，但从其形制和纹饰与西周时期完整组合的编钟相同推测，周厉王的编钟很可能也是 8 件组合。准此以推，西周中期之后，从周王到高级贵族，编钟的组合一般都以 8 件为常制。这种情况似在暗示，编钟所体现的西周乐制可能比较统一，这种统一的乐制与严格的礼制形成鲜明对照。它一方面说明编钟的组合必须符合一定的音阶结构，以适应演奏具体的乐曲，充分体现编钟的实用价值；另一方面则说明西周编钟所呈示出的乐制在等级制度上并不明显，原因是受到音乐实践的制约，而不可能因编钟所有人等级

的差别而随意增减编钟的数目，那样将无法满足音乐演奏的需求。由此看来，以钟、磬为代表的西周乐制，与以鼎、簋为代表的西周礼制是有所不同的，这或许是前引《礼记·乐记》所谓“礼者为异，乐者为同”，“乐统同，礼辨异”的另一种含义或表达方式。

《周礼·春官·小胥》云：“正乐县之位，王宫县，诸侯轩县，大夫判县，士特县。”《注》：“宫县，四面县；轩县，去其一面；判县，又去其一面；特县，又去其一面。四面象宫室，四面有墙，故谓之宫县。轩县三面，其形曲，故春秋传曰请曲县。”（《十三经注疏》本 1980：795）证之以西周考古，无一例编钟的乐悬制度可以与《周礼》的记载对上号，因而《周礼》所言恐怕未必针对西周。

西南、南方和东南地区西周时期的礼乐器组合，由于墓葬材料太少，所以目前还无从论及。不过，从现知楚国乐器楚公冢钟和楚公逆钟看来，其编钟形制与中原相类，只有局部的差别，楚公逆钟且为 8 件组合。这些情况显示，位于南方的楚国，其乐制至少在编钟组合方面是接受了周礼。

总括上述，商周礼乐制度是一种以男子为中心的特权制度，乐器的器主从王到各级臣属，掌握着国家、王室或诸侯国的各种不同方面的权力，且往往以血缘和宗法关系联系在一起。王以下的乐器占有者和享用者，大多受到王的直接管辖和控制。乐器组合和配置所体现出的等级差异，主要在于乐器的品种、数量、质料和质量等方面。商周礼乐制度中的乐制，在同一品种乐器的组合上具有比较统一的规范，它与礼器按身份等级的组合变化情况有所不同，在乐制的物质形态方面体现出一致的形式。乐器不仅是器主身份等级的表征物，而且更为注重其实用价值。正是由于乐器必须适应音乐实践的需要，所以它不能仅作为礼乐制度的外显样式，而是在乐器音响方面，如音阶结构上取得实用性的效果，而这些都不可能因乐器所有者的身份地位而发生大的改变。礼制的需要只是乐器发生变化的外因，乐器自身发展的历史规律以及音

乐实践的需求，才是导致乐器发生根本性变化的内因。

---

[1] 陈梦家早年指出，本铭五前一字，旧释为磬，不确(2004:239)。今从之。

[2] 据我对国内现存4件逨钟的测音，知其为一组编钟所有，但按西周中晚期编钟8件组合常有的羽·宫·角·徵音阶排列，还缺第1、5、6、7钟，即现存4件按编次应为第2、3、4、8钟。美国收藏的这件逨钟为全铭，右侧鼓无小鸟纹作为第二基音标志，内壁无隧，符合西周8件组合编钟前2件右鼓无小鸟纹的规律，它恰好是这组编钟的第1件，即首钟。

[3]《殷周金文集成释文》释籥为龢(中国社会科学院考古研究所2001:409)，今不从。

第九章

结论：多元结构的商周音乐文化及其社会功能

本书根据出土乐器的地理分布及其考古学文化内涵，划分出商周时期中原、西北、北方、东方、西南、南方和东南等七个音乐文化区。各区出土的乐器，分属当时不同的国、族或考古学文化共同体，在乐器制造和音响性能方面表现出各自的区域性特点，并包含特定的音乐文化因素，反映出不同的音乐文化面貌，共同形成了商周音乐文化的多元结构。

中原地区的商周音乐文化存在两个重要的发展中心，一是以河南郑州一带和安阳殷墟为中心的商音乐文化，二是以地处陕西的岐邑和丰镐二都为中心，波及东都成周和晋、虢、应等诸侯国地区的周音乐文化。

中原地区商周音乐文化一脉相承，具有音乐文化发展的传承性和连续性，商周音乐文化在继承地域文化传统的基础上，取得了创新性发展。前期（二里岗文化）的商音乐文化，承自夏音乐文化，具有较强的文化继承性；后期（殷墟文化）的商音乐文化取得了创新性发展，其明显标志是新式旋律乐器编庸的产生，编磬开

始登上历史舞台，埙完成定型化使命，排箫至晚在商末当已产生，乐器的总体性能获致提升。先秦文献所载“金石之乐”的音乐文化传统，在商代晚期已经形成。

前期（西周早期至中期）的周音乐文化，继承商音乐文化的因素较多，如这时的特磬和编庸就与商音乐文化后期制品几无差异。同时，周人又发明和创造了新型乐器编钟（甬钟）和铎，音乐文化获得了新的发展。后期（西周中期至两周之际）的周音乐文化发生了重大变革，这时，“金石之乐”在周地取得迅速发展，周人又创造了钲和钮钟这两种新型乐器，周音乐文化发展至鼎盛时期。

中原地区的商周乐器，在形制、组合和音阶（列）方面，或为多样态与统一性并存，或由非固定性向固定性演进，或由一致的型式向局部的改变发展，最后再导致乐器的转型。这些情况，均体现出商周音乐文化融多元和趋同为一体的特点。

中原地区的商周音乐文化还吸收和兼容外来的文化因素，并对其他地区的音乐文化产生一定的影响。商音乐文化向四周的传布较为强烈，文化波及面较广。目前资料显示，除西北地区以外，其他音乐文化区几乎都可见到商音乐文化的影响；周音乐文化则主要影响东方地区，虽然它也向长江流域的三个音乐文化区传播，但其影响程度则较商代为弱。中原音乐文化对其他地区音乐文化的影响约始于商代早、中期之际，而南方音乐文化对中原音乐文化的影响约始于商末周初。西周时期，南方古越族先民发明的铜镈输入中原，中原地区的编钟则又反过来对南方或东南地区的编钟产生影响，音乐文化形成双向交流，从而产生文化间的互动。

周音乐文化不仅与同时代其他地区的音乐文化发生交互作用，而且对后世音乐文化的发展产生了一定的影响。周音乐文化创造的乐器，如铎、钲和钮钟，在东周时期广泛传播至其他音乐文化区，表现出周音乐文化的对外扩张性。周音乐文化对后世音乐文化的影响及其在中国先秦音乐文化中的突出地位，还表现在十

二律名的构成之中。考古发现和文献记载均表明,传统的十二律名当源自周音乐文化。

西北音乐文化区出土的乐器较少,目前所知有卡约文化和诺木洪文化发现的骨笛。这两种考古学文化的地方性很强,所出骨笛反映了土著音乐文化的特点。

以夏家店下层文化、晋中南和晋陕高原商文化出土乐器为代表的北方音乐文化区,在乐器制造上曾经受到中原商音乐文化的一定影响,但同时又表现出鲜明的地方文化特点,属于商代分布在北方地区的方国音乐文化遗存。

东方音乐文化区出土的商代乐器(如编庸和特磬),与中原殷墟文化所出同类乐器几无区别,应属同一发展体系。虽然该地区的出土乐器具有一定的地方文化特点,但从总体来看,中原商音乐文化对东方音乐文化的传播和影响应是比较强烈的。东方地区的商代音乐文化,其文化主体可能来源于中原地区的殷商音乐文化。

西周时期,东方音乐文化区的出土乐器主要包含两种文化因素,一是中原地区的周音乐文化因素,二是地方性音乐文化因素。从本地区出土的西周乐器看,甬钟的形制较多受到周音乐文化的影响,同时在局部形制上又表现出一定的地方文化特点。本地区地方性文化因素较强的乐器,主要分布于胶东半岛一带,表现出当时活动于该地区的方国或族的音乐文化特点。

长江流域的三个音乐文化区,西南音乐文化区出土的乐器品种不多,反映的是商代古蜀音乐文化风貌,但所出铜铃也具有受中原商音乐文化影响的因素。

南方和东南音乐文化区所出商周乐器表明,这里存在多个音乐文化中心,并至少属于两个民族集团的音乐文化——古越族及其不同支系的音乐文化和楚音乐文化。

南方和东南地区的商周音乐文化大体呈连续发展的态势,但商代音乐文化的来源在本土考古材料上似未得到明显反映,其早

期音乐文化可能主要受到来自中原的影响。南方和东南地区的商周音乐文化，一方面表现出明显的地方文化特色，另一方面又反映出一定的外来文化因素，从而具有音乐文化的复合性或混融性。同时，所出乐器也反映出区内不同地域以及区间的相互影响和渗透，具有文化间的相似性和亲缘性，体现出古越族不同支系音乐文化的交流与互动。南方和东南音乐文化区的古越族先民创造了镛、镈等青铜乐器，并对中原周音乐文化编钟和编镈的制造产生了积极影响。商周石磬在南方和东南音乐文化区十分罕见，表现在乐器配置上是“重金组合”，与中原地区钟、磬并举的“金石之乐”形成鲜明对比。

总括上述，“两河”（黄河和长江）流域地区应是商周音乐文化发生、发展的策源地，这里孕育了商周音乐文化发生、发展的全部过程。商周音乐文化的构成是多元、多中心的；商周音乐文化是多地域、多民族的共同创造。在多元文化结构当中，中原音乐文化辐辏四方，起到了核心和主导作用，这与中原地区处于商周王朝政治中心的显要地位不无关联。其他地区的音乐文化都具备各自发展的独立性，他们与中原音乐文化并存共荣，并与中原音乐文化发生交互作用。

本书通过对乐器出土单位和埋藏情况的考察，论证了商周乐器与祭祀活动的关系。中原地区遗址和窖藏乐器多发现于宫殿建筑遗址或其附近，乐器可能主要用于宗庙之祭；南方和东南地区窖藏乐器多出于山间川泽，当属山川祭祀活动所遗。乐器在祭祀活动之后就近或就地掩埋，可能是作为临时收藏，以便重复利用。南方和东南地区的镛多为口朝上埋藏，这可能反映了某种信仰观念，似乎喻示将镛的声音传达于天，以求天人沟通。

长江流域三个音乐文化区主要将节奏性乐器镛、镈、甬钟和铜铃应用于祭祀仪式之中，这些乐器在演奏时可能更为注重其“音声”功能，似乎主要用来营造仪式的“音声环境”，以象征仪式

的肃穆、威严和神圣。

墓葬出土乐器，其存放位置并非全然属于随机或随意，而是具有一定的规约性，体现出一定的仪式意义，并与当时的葬制和葬仪有关。乐器体表的涂硃现象，应是血液的象征，可能反映了死者再生的信仰观念。

本书将商周乐器的动物纹样划分为像生动物纹和幻想动物纹两类。商周时期，人们将这两种动物纹描绘于乐器之上，作为自然力或超自然力的象征，从而使其具有神性。同时，有些纹饰（如凤鸟纹和夔纹）还有可能兼具音乐方面的特定涵义。商周乐器通常集几种或多种动物纹样于一件乐器，其隐喻可能较为复杂，它或许表示人们将能够助人通天的多种动物融为一体，并可能将其作为沟通人、神世界的媒介，以产生协和万民、助祭通神的效力和功能。

商周青铜器中的礼乐器，是当时信仰观念的物化形态。青铜礼乐器作为祭祀所用的仪式物件，担当了沟通天地和人神关系的“法器”功能。青铜乐器上的各种动物纹饰，便是这种信仰观念的外在表现，其与当时的信仰观念是相适应和相一致的。

本书对商周时期求雨和祭祖仪式中的乐器助祭分别进行了探讨。中原地区的殷商先民在求雨仪式中常以旋律乐器编庸和龠（排箫）的演奏来助祭，并伴随有呼舞（雩）、万舞等乐舞表演。求雨即以巫作为中介，用乐器演奏和乐舞表演作为信仰与行为之间的媒介。乐器即巫之法器，是助巫通神的工具或手段，乐器演奏也因而具有超常的威力和相当的神秘意义。

商王室举行的祭祖仪式，常用鼓、鞉、庸、龠、龢等乐器的演奏来助祭，并有《濩》这样的乐舞表演。周王室在祭祖时也有《大武》之类的乐舞表演。西周编钟的铭文内容大多涉及祭祖，大量钟铭显示，周人制作编钟的首要目的，是称颂、追念和祭祀祖先，以护佑国家社稷，祈福子孙后代。同时，协和的钟声可以用来取悦祖先

神灵，并以此作为媒介，取得与祖先神的沟通。

中原地区的商周墓葬所出编庸、编钟多成组、成套，具备演奏乐曲的条件。因此，祭祖仪式中的乐器演奏更能体现乐音的体系性和娱乐性。在祭祖仪式中，音乐产生了娱神、娱人、人神共乐和人神沟通的效应。

商周礼乐制度属于意识形态的范畴，其具体实施则以礼乐器作为载体。考古发现的商周礼乐器，反映了商周时期礼乐制度的物化形态，并蕴涵一定的礼乐意义。

乐器是礼乐制度的表征，象征拥有者的身份等级，是等级制度的产物并服务于等级制度。就国家而言，乐器乃礼乐重器，是国家政权的象征。礼乐制度维护和强化着社会等级制度，成为巩固政权、统治国家的政治手段。

商周礼乐制度是一种以男子为中心的特权制度。礼乐器的所有权人（墓主人或作器者），从王到各级奴隶主贵族，形成金字塔式的结构体系，属于商周社会的统治阶层，且往往以血缘和宗法关系联结在一起。与此形成鲜明对照的是，庶人平民的墓葬则绝无乐器随葬。“礼不下庶人”的礼乐规范，于商周音乐考古得到印证。

商周乐器的演奏者由身份不等的乐官、乐师、乐工或女乐组成，有些乐工或女乐，可能为墓主人之近幸，因此不能一律视为“音乐奴隶”，其与奴隶的身份是有所区别的。

礼乐器作为礼乐制度的物化形态，在墓葬出土礼乐器组合上有所反映。中原地区的殷商墓葬，其礼器是“重酒组合”，乐器则以编庸和石磬为主构成“金石之乐”的组合形式，东方地区的商墓也是如此。中原地区西周墓葬的礼器为“重食组合”，乐器则以编钟、编磬为主构成“金石之乐”的组合形式。

北方地区商墓的礼器组合情况与中原近似，但乐器组合“有石无金”，即缺少编庸；长江流域三个音乐文化区的商周墓葬发现很少，就江西新干商墓资料看，其礼器采用中原器种和器形，但缺

少酒器。乐器组合为镛、镈配置，缺少石磬，即“有金无石”，说明其礼制与中原近似，而乐制则有自己的特点。

西周编钟在当时社会上层的不同级别中，具有较为统一的制作规范。编钟的外观不仅具备统一的器制，而且组合和音阶也相同，达到了内容与形式的统一。这种情况说明，以钟、磬为代表的西周乐制，与以鼎、簋为代表的西周礼制是有所不同的，可见商周礼乐制度所具备的“别异和同”功能。编钟铭文自名为“龢钟”、“协钟”、“协龢钟”等，便是音乐之“和”思想的体现。

商周乐制所体现出的等级差异，主要表现在乐器的品种、数量、质料和质量等方面。乐器不仅是器主身份等级的表征物，而且更为注重其音响和演奏的实用性。乐器必须适应音乐实践的需要，而不能仅作为礼乐制度的外显形式。因此，同一种乐器（如编钟）的组合，恐怕不可能因所有者的身份地位而发生大的改变。礼制的规范只是乐器发生变化的外因，乐器自身发展的历史规律以及音乐实践的需求，才是导致乐器发生根本性变化的内因。

综上所述，商周乐器的社会功能已经远远超出音乐演奏本身，实质上，乐器集奏乐、施法、行礼于一身，即乐器、法器和礼器功能兼备。音乐服务于商周时期的信仰活动和社会制度，并与当时的政治体系具有密切的关系，在当时社会中具有不可低估的地位、作用和意义。

由于受考古材料和个人学识等多方面条件的制约，本书的研究还存在一些难以逾越的局限，有些问题尚不能论述，已经论及的问题，也还有待积累更多资料再做进一步研究。

在我看来，本书在音乐考古材料的应用上主要受制于三方面的不平衡性。

第一，各地区音乐考古材料的空间布局存在不平衡性。由于各地考古发掘工作开展情况不同，所以各音乐文化区的音乐考古材料在数量上有所差异。就商周时期七个音乐文化区而言，中原

地区考古工作开展较多，所获考古材料自然较为丰富。其他音乐文化区相对于中原来说，考古材料显得较为薄弱和不足。尤其西北、北方和西南地区，音乐考古材料明显缺乏。即使单就某一地区的音乐考古材料而言，也还存在区内空间布局的不平衡性。如南方音乐文化区的考古材料目前主要集中于湘、赣两省，两广和湖北地区的考古材料则比较有限。从现有考古材料出发，我们当然容易意识到，商周时期各地区音乐文化的发展本来就是不平衡的。然而，如果没有江西新干商墓乐器的考古发现，我们对古越族创造铜镈的历史就会缺乏确切的了解和认识；如果没有四川广汉三星堆的考古发现，我们对古蜀音乐文化的了解和认识也会无所凭籍。因此，本书的研究，在一定程度上必然受制于各地区考古材料空间布局的不平衡性，从而带有一定的片面性甚至或然性。如本书对商周音乐文化区的划分，只是一个大致的轮廓，目前尚无充足条件划清各区界线。各音乐文化区交缘地带的发展情况如何，各音乐文化区相互交流、影响与传播的方式、途径和路线等，都有待更多考古材料的积累和研究。

第二，各地区的音乐考古材料在发展时间上存在不平衡性。本书业已论述，中原地区商周音乐文化的发展具有本土地域传统，商周音乐文化前后相继，连绵不绝。相比来看，其他音乐文化区的出土乐器在发展时间上还存在缺环，不能形成比较完整的发展序列。如南方和东南音乐文化区商代前期乐器资料缺乏，因而对其本土音乐文化传统还难以确知；西南音乐文化区目前仅有三星堆出土的商代晚期乐器资料，其前和其后的发展情况则不明；西北和北方地区的出土乐器，也存在类似的时间断链。经过对出土乐器资料的排比和分析，可以看出中原地区商周音乐文化对其他地区的音乐文化确实产生过相当的影响。但是，其他地区音乐考古材料在发展时间上的早期缺环，似乎不能导致这样一种论断的产生，即：其他地区的音乐文化都是中原音乐文化的派生，或是

在受到中原影响之后才发展起来的。因此之故，我们不能排除各地区音乐文化发展的独立性，也不能认为有些地区出土乐器在发展时间上所存在的缺环或不平衡性，就一定是这些地区的音乐文化出现断层或形成断续发展。对于出土乐器在年代上尚未形成完整发展序列的地区，其音乐文化的来龙去脉、构成因素和发展流向等问题，均需今后新的考古发现和研究。目前虽然中原地区发现的商周音乐文化物质资料较多，但该地区先商和先周时期音乐文化的发展情况如何，中原与其他各区音乐文化之间的关系，周音乐文化对后世音乐文化的发展所产生的影响、作用和意义等，均需今后继续探究。

第三，各地区考古发现的乐器品种存在不平衡性。目前保存下来的乐器，都是用坚固材料制成的乐器，且以青铜钟类乐器居多，而其它非坚固材料制成的乐器则发现较少甚或尚未发现。目前乐器的测音资料主要限于钟类，石磬的发现虽然数量不少，但保存状况大多欠佳，测音结果不够理想。其它乐器品种的测音资料或明显不足，或尚付阙如。中原地区出土乐器测音资料具有一定的量，可以从事定量分析，从而得出初步的定性结论；其他地区的出土乐器，或因发现数量不多，或因乐器残缺不全，以致测音数据不敷使用。

上述情况，都会影响我们对商周音乐文化发展情况的整体把握和判断，并存在厚此薄彼的问题。如本书对于商周音乐文化的分区研究，就偏重于商周王都所在的中原地区，而其他音乐文化区的研究则显得较为薄弱。同样，对于求雨和祭祖仪式中的乐器助祭以及商周乐器礼乐功能的研究，也只能主要围绕中原的材料而进行，所得结论仅限于商周王朝中心地区，其他音乐文化区的情况则所知不多或所知甚少。因此，今后关于商周音乐文化的分区研究和音乐文化社会功能的探讨，应密切关注和追踪中原以外地区新的音乐考古发现。

关于商周社会礼乐制度的行为人，本书仅对乐器的拥有者和演奏者进行了十分初步的探讨。就乐器的拥有者来说，绝大多数为掌握军事权力的男性，而女性器主甚少。这种现象除了与父系社会礼乐制度有关外，还应涉及当时社会的性别研究(gender study)，但囿于目前考古材料，只好留待今后加以探索。同样，本书对于乐器制造者与礼乐制度的关系也未能论及。《周礼·考工记》对于先秦钟、磬、鼓和簨簴(编悬钟、磬或安置鼓的架子)的制造技术有过一些简略的论述，从中可知当时存在"凫氏"、"磬氏"、"韗人"和"梓人"之类的乐器制造工匠。乐器的制造者对于研究商周礼乐制度的实施也是不可或缺的，希望今后能够发现这方面的考古材料来加以研究。

如本书所论，商周音乐文化物质资料的占有者都是当时社会的统治阶层。因此，商周乐器所反映的音乐文化多元结构及其社会功能，应是当时社会上层少部分人音乐文化生活的体现。从其性质看，应属宫廷音乐文化的范畴。而当时占社会绝大多数的民间大众，其音乐文化生活却未能从考古发现得到反映。难到商周社会没有民间大众音乐文化的存在和发展？恐不可能。从《诗经》的记述看，周代社会存在民间音乐，其中的十五国风，就是当时流传下来的民间歌曲唱词。但是，民间存在的音乐文化，为何在考古材料中缺乏与之对应的实例？考古发现表明，商周社会，生产和生活资料的主要占有者属于社会统治阶层，平民阶层的物质资料是十分贫乏的。本书所论"金石之乐"等贵重乐器，无论如何也不能在平民阶层的墓葬中随葬。从此而看，人们的社会地位和经济状况，决定了音乐文化的物质构成和发展取向。商周时期，民间大众是否存在与宫廷不同的乐器品种？音乐考古学如何才能扩展对民间大众音乐文化的认知？这些都是颇具挑战性的课题，值得今后为之做出不断的探索和研究。

上述种种问题，连同对乐器本体的继续研究，均非个人一时

一文所能毕其事，它需要学界的共同研讨，也需要多学科的交叉协作。随着中国考古事业的蓬勃发展，新的音乐考古材料将会不断涌现，从而可以提供进一步的研究，以丰富和深化我们对各地区（民族）音乐文化发展情况的认识，使我们朝着探索商周音乐文化发展历程及其规律、重建商周音乐文化发展历史的终极研究目标而努力。

附录一 / 表格目录

第五章

第六章

第七章

第八章

附录二 / 插图目录

第三章

第四章

第五章

第六章

第七章

以上插图中未注明出处的照片，系我与考古学者尹申平、张明惠、李光宗、李增社、延斌等共同拍摄，谨此说明。

参考文献

一、中文古籍(按原著朝代排序)

《尚书》,《十三经注疏》本(附校勘记),清·阮元(公元 1764-1849 年)校刻,北京:中华书局,1980 年。

《诗经》,《十三经注疏》本(附校勘记),清·阮元(公元 1764-1849 年)校刻,北京:中华书局,1980 年。

《论语》,《十三经注疏》本(附校勘记),清·阮元(公元 1764-1849 年)校刻,北京:中华书局,1980 年。

《左传》,东周·左丘明(约公元前 4 世纪)撰,《十三经注疏》本(附校勘记),清·阮元(公元 1764-1849 年)校刻,北京:中华书局,1980 年。

《国语》,东周·左丘明(约公元前 4 世纪)撰,三国吴·韦昭(公元 204-273 年)注本,台北:台湾商务印书馆,1968 年。

《墨子》,东周·墨翟(约公元前 4 世纪)撰,《墨子全译》本,孙以楷、甄长松译注,成都:巴蜀书社,2000 年。

《孟子》,东周·孟轲(约公元前 372- 公元前 289 年)撰,《十三经注疏》本(附校勘记),清·阮元(公元 1764-1849 年)校刻,北京:中华书局,1980 年。

《荀子》,东周·荀况(约公元前 313- 公元前 238 年)撰,上海:上海

古籍出版社,1987年。

《吕氏春秋》,东周·吕不韦(?-公元前235年)撰,《吕氏春秋校释》本,陈奇猷校释,上海:学林出版社,1984年。

《周礼》,《十三经注疏》本(附校勘记),清·阮元(公元1764-1849年)校刻,北京:中华书局,1980年。

《仪礼》,《十三经注疏》本(附校勘记),清·阮元(公元1764-1849年)校刻,北京:中华书局,1980年。

《公羊传》,《十三经注疏》本(附校勘记),清·阮元(公元1764-1849年)校刻,北京:中华书局,1980年。

《逸周书》,晋·孔晁(公元3-4世纪)注本,上海:上海古籍出版社,1987年。

《尔雅》,《十三经注疏》本(附校勘记),清·阮元(公元1764-1849年)校刻,北京:中华书局,1980年。

《古本竹书纪年》,《二十五别史》本,济南:齐鲁书社,2000年。

《礼记》,《十三经注疏》本(附校勘记),清·阮元(公元1764-1849年)校刻,北京:中华书局,1980年。

《史记》,汉·司马迁(约公元前145-约公元前86年)撰,《二十四史》本,北京:中华书局,1997年。

《说文解字》,汉·许慎(约公元58-147年)撰,北京:中华书局,1963年第1版,1981年第6次印刷。

《释名》,汉·刘熙(公元2或3世纪)撰,清·王先谦(1842-1918)撰集《释名疏证补》,上海:上海古籍出版社,1984年。

《山海经》,席子杰、迟双明主编《古今图书集成新编》第一卷,西宁:青海人民出版社,1998年。

《帝王世纪》,西晋·皇甫谧(公元215-282年)撰,《二十五别史》本,济南:齐鲁书社,2000年。

《华阳国志》,东晋·常璩(公元265-316年)撰,上海:上海古籍出版社,1987年。

《后汉书》,南朝宋·范晔(公元398-445年)撰,《二十四史》本,北京:中华书局,1997年。

《玉篇》,南朝梁·顾野王(公元519-581年)撰,《中国古代工具书丛编》(5),天津:天津古籍出版社,1999年。

二、中文文献(按作者汉语拼音排序)

安徽省博物馆:1978,《遵循毛主席的指示,做好文物博物馆工作》,《文物》第8期,第1-11页。

——:1987,《安徽省博物馆藏青铜器》,上海:上海人民美术出版社。

安徽省文物考古研究所:1986,《望江汪洋庙新石器时代遗址》《考古学报》第1期,第43-60页。

安阳市文物工作队:1991,《殷墟戚家庄东269号墓》,《考古学报》第3期,第325-352页。

安志敏:1986,《考古学文化》,载中国大百科全书总编辑委员会《考古学》编辑委员会等编《中国大百科全书·考古学》,第253-254页,北京:中国大百科全书出版社;上海:中国大百科全书出版社上海分社。

北京大学考古文博学院等:2001,《天马——曲村遗址北赵晋侯墓地第六次发掘》,《文物》第8期,第4-21页。

北京大学考古系等:1993,《1992年春天马——曲村遗址墓葬发掘报告》,《文物》第3期,第11-30页。

北京大学考古学系:1998,《天马——曲村遗址J6、J7区周代居址发掘简报》,《文物》第11期,第29-36页。

北京大学考古学系等:1994,《天马——曲村遗址北赵晋侯墓地第二次发掘》,《文物》第1期,第4-28页。

——:1995,《天马——曲村遗址北赵晋侯墓地第五次发掘》,《文物》第7期,第4-39页。

北京大学考古学系商周组等:2000,《天马——曲村》(1980-1989),北京:科学出版社。

贝格立(Robert W. Bagley):1997,《南方青铜器纹饰与新干大洋洲墓的时代》,载马承源主编《吴越地区青铜器研究论文集》,第125-136页,上海:上海博物馆;香港:两木出版社。

蔡德初:1984,《湖南耒阳县出土西周甬钟》,《文物》第7期,第49页。

曹本冶:2002,《仪式音乐研究的理论定位及方法》,载曹本冶等主编《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研究讨论会论文集》,第275-289页,北京:人民音乐出版社。

——:2003,《仪式音乐的研究:理论概念与方法》,载曹本冶主编《中

国传统民间仪式音乐研究·西北卷》,第1-25页,昆明:云南人民出版社。

曹定云:1986,《论殷墟侯家庄1001号大墓墓主》,《考古与文物》第2期,第44-50页。

——:1988,《殷墟武官村大墓墓主考》,《中原文物》第3期,第39-47页。

——:1993,《殷墟妇好铭文研究》,台北:文津出版社。

曹发展、陈国英:1981,《咸阳地区出土西周青铜器》,《考古与文物》第1期,第8-11页。

曹淑琴、殷玮璋:1989,《早期甬钟的区、系、型研究》,载苏秉琦主编《考古学文化论集》(二),第231-254页,北京:文物出版社。

曹玮:2004,《周原遗址与西周铜器研究》,北京:科学出版社。

长沙市博物馆等:1997,《湖南宁乡老粮仓出土商代铜编铙》,《文物》第12期,第16-27页。

长兴县文化馆:1973,《浙江长兴县的两件青铜器》,《文物》第1期,第62页。

常玉芝:1987,《商代周祭制度》,北京:中国社会科学出版社。

陈邦怀:1972,《克镈简介》,《文物》第6期,第14-16页。

陈存洗、杨琮:1990,《福建青铜文化初探》,《考古学报》第4期,第391-407页。

陈国安、傅聚良:1995,《湖南安仁县豪山发现西周铜铙》,《考古》第5期,第471、470页。

陈汉平:1986,《西周册命制度研究》,上海:学林出版社。

陈梦家:1954,《殷代铜器》,《考古学报〉第七册,第15-59页。

——:1955、1956,《西周铜器断代》,《考古学报》1955年第9期,第137-176页;第10期,第69-142页;1956年第1期,第65-114页;第2期,85-94;第3期,第105-127页;第4期,第85-122页(未完)。

——:1956,《殷虚卜辞综述》,北京:科学出版社。

——:2004,《西周铜器断代》,北京:中华书局。

陈佩芬:1997,《越文化青铜钲的若干问题》,载马承源主编《吴越地区青铜器研究论文集》,第47-54页,上海:上海博物馆;香港:两木出版社。

陈全方:1988,《周原与周文化》,上海:上海人民出版社。

陈荃有:1999,《从出土乐器探索商代音乐文化的交流、演变与发展》,《中国音乐学》第4期,第127-141页。

——:2001a,《西周乐钟的编列探讨》,《中国音乐学》第3期,第29-42页。

——:2001b,《宁乡老粮仓出土铜编铙质疑》,《文物》第8期,第43-45页。

陈双新:2002,《两周青铜乐器铭辞研究》,石家庄:河北大学出版社。

陈雄飞:2000,《谈考古学中的民族学类比方法》,《华夏考古》第1期,第101-110页。

陈振裕:1988,《我国先秦时期石磬初析》,《湖南文物》第三辑,长沙:湖南大学出版社,第17-36页。

陈致:2001,《说"夏"与"雅":宗周礼乐形成与变迁的民族音乐学考察》,《中国文哲研究集刊》总第19期,第1-54页。

程俊英:1985,《诗经译注》,上海:上海古籍出版社。

程明:1996,《山东邹城市出土铜甬钟》,《考古》第11期,第52页。

程先通:1988,《黄山乌石乡出土一件西周甬钟》,《考古》第5期,第465页。

仇士华、张长寿:1999,《晋侯墓地M8的碳十四年代测定和晋侯稣钟》,《考古》第5期,第90-92页。

崔乐泉:1990,《纪国铜器及其相关问题》,《文博》第3期,第19-27页。

戴彤心:1988,《记华县井家堡仰韶文化角状陶号》,《考古与文物》第4期,第31-32页。

戴修政:2000,《湖北石首出土商代青铜器》,《文物》第11期,第57-59页。

戴尊德、刘岱瑜:1989,《山西芮城柴村出土的西周铜器》,《考古》第10期,第906-909页。

——:1980,《山西灵石县旌介村商代墓和青铜器》,《文物资料丛刊》(3),第46-49页,北京:文物出版社。

德州地区文物工作队:1983,《山东禹城县邢寨汪遗址的调查与试掘》,《考古》第11期,第966-972页。

董作宾:1977,《董作宾先生全集·乙编》(第一册),台北:艺文印书馆。

段勇:2004,《商周青铜器幻想动物纹研究》,上海:上海古籍出版社。

樊维岳、吴镇烽:1980,《陕西蓝田县出土商代青铜器》,《文物资料丛刊》(3),第25-27页,北京:文物出版社。

范毓周:1982,《关于殷墟1973年出土石磬的纹饰》,《文物》第7期,第76-77页。

方建军:1988,《先商和商代埙的类型及音列》,《中国音乐学》第4期,第120-130页。

——:1989a,《商代磬和西周磬》,《文博》第3期,第36-45页。

——:1989b,《洛阳中州大渠出土编磬试探》,《考古》第9期,第834-838页。

——:1990,《音乐史学的一门新兴分支学科——音乐考古学》,《黄钟》第3期,第1-8页。

——:1993,《中国音乐考古学研究的历史回顾》,《音乐探索》第1期,第22-28页。

——:1996a,《中国古代乐器概论》(远古-汉代),西安:陕西人民出版社。

——:1996b,《乐器:中国古代音乐文化的物质构成》,台北:学艺出版社。

——:2002,《中国音乐考古学的学科定位与研究方法》,载曹本冶等主编:《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》,第307-325页,北京:人民音乐出版社。

方濬益:1935,《缀遗斋彝器考释》:上海:商务印书馆。

冯光生:2002,《周代编钟的双音技术及应用》,《中国音乐学》第1期,第40-54页。

冯洁轩:1986,《"乐"字析疑》,《音乐研究》第1期,第63-68、18页。

冯永谦、邓宝学:1983,《辽宁建昌普查中发现的重要文物》,《文物》第9期,第66-72页。

冯玉辉:1980,《衡阳博物馆收藏三件周代铜器》,《文物》第11期,第95-96页。

福建省博物馆:1984,《福建闽侯黄土仑遗址发掘简报》,《文物》第

4 期,第 23-33 页。

傅聚良:2001,《谈湖南出土的商代青铜器》,《考古与文物》第 1 期,第 42-48 页。

——:2004,《长江中游地区商时期铜器窖藏研究》,《中国历史文物》第 1 期,第 36-51 页。

傅亚庶:1999,《中国上古祭祀文化》,长春:东北师范大学出版社。

港下古铜矿遗址发掘小组:1988,《湖北阳新港下古矿井遗址发掘简报》,《考古》第 1 期,第 30-42 页。

高次若:1991,《宝鸡市博物馆藏青铜器介绍》,《考古与文物》第 5 期,第 11-16、112 页。

高西省、侯若斌:1985,《扶风发现一铜器窖藏》,《文博》第 1 期,第 93-94 页。

高西省:1991,《商周时代南北甬钟之关系及南北文化交流之检讨》,《东南文化》第 6 期,第 21-26 页。

——:1994,《扶风巨良海家出土大型爬龙等青铜器》,《文物》第 2 期,第 92-96 页。

——:1995,《西周早期甬钟比较研究》,《文博》第 1 期,第 12-19 页。

——:1996,《关于商周钟一些问题的探讨》,《文物》第 1 期,第 41-46 页。

——:1999a,《关于宁乡新发现一组铙的探析》,《江汉考古》第 3 期,第 52-54 页。

——:1999b,《北方西周早期甬钟的特点及甬钟起源探索》,载洛阳市文物局等编《洛阳博物馆建馆四十周年纪念文集(1958-1998)》,北京:科学出版社,第 35-53 页。

高至喜:1960,《商代人面方鼎》,《文物》第 10 期,第 57-58 页。

——:1984a,《湖南省博物馆藏西周青铜乐器》,《湖南考古辑刊》第 2 集,第 29-34 页,长沙:岳麓书社。

——:1984b,《中国南方出土商周铜铙概论》,《湖南考古辑刊》第 2 集,第 128-135 页,长沙:岳麓书社。

——:1984c,《论湖南出土的西周铜器》,《江汉考古》第 3 期,第 59-68 页。

——:1986,《论商周铜镈》,《湖南考古辑刊》第 3 集,第 209-214 页,长沙:岳麓书社(此文在收入其文集《商周青铜器与楚文化研究》时有所增订)。

——:1993,《论中国南方商周时期铜铙的型式、演变与年代》,《南方文物》第 2 期,第 45-53 页。

——:1997,《湖南新出越族铜器的年代与特点》,载马承源主编《吴越地区青铜器研究论文集》,第 83-90 页,上海:上海博物馆;香港:两木出版社。

——:1999a,《楚国西周铜器初论》,载其《商周青铜器与楚文化研究》,第 115-121 页,长沙:岳麓书社。

——:1999b,《关于晋侯苏编钟的来源问题》,载其《商周青铜器与楚文化研究》,第 92-93 页,长沙:岳麓书社。

——:1999c,《论新干大洋洲商墓出土的青铜乐器》,载其《商周青铜器与楚文化研究》,第 54-58 页,长沙:岳麓书社。

高宗弘历敕撰:1995[1781],《宁寿鉴古》,上海:上海古籍出版社。

葛英会:1989,《殷墟墓地的区与组》,载苏秉琦主编《考古学文化论集》(二),第 152-183 页,北京:文物出版社。

广东省文物管理委员会办公室等:1990,《广东文物普查成果图录(出土文物部分)》,第 43、44 项,广州:广东科技出版社。

广西壮族自治区博物馆:1984,《近年来广西出土的先秦青铜器》,《考古》第 9 期,第 798-806 页。

郭宝钧:1951,《一九五〇年春殷墟发掘报告》,《中国考古学报》第 5 册,第一、二分合刊,第 1-61 页。

——:1964,《浚县辛村》,北京:科学出版社。

郭立新:1998,《考古人类学》,南宁:广西民族出版社。

——:2000,《考古对象对考古学研究的影响——考古学反思之一》,《华夏考古》第 2 期,第 103-108 页。

郭沫若:1954,《金文丛考》,北京:人民出版社。

——:1957,《两周金文辞大系图录考释》,北京:科学出版社。

——:1963,《扶风齐家村器群铭文汇释》,载陕西省博物馆等编《扶风齐家村青铜器群》,第 2-6 页,北京:文物出版社。

——:1976[1929],《释龢言》,载其《甲骨文字研究》,第89-102页,香港:中华书局(香港)有限公司。

——:1978-1983,《甲骨文合集》,中国社会科学院历史研究所编,北京:中华书局。

何介钧:2003[1996],《试论湖南出土商周青铜器及商文化向南方传播的几个问题》,载李伯谦主编《商文化论集》,第560-574页,北京:文物出版社。

何努:1994,《湖北江陵江北农场出土商周青铜器》,《文物》第9期,第86-91页。

何崝:1994,《商文化窥管》,成都:四川大学出版社。

河北省文物研究所:1985,《藁城台西商代遗址》,北京:文物出版社。

《河南出土商周青铜器》编辑组:1981,《河南出土商周青铜器》,北京:文物出版社。

河南省博物馆:1975,《郑州新出土的商代前期大铜鼎》,《文物》第6期,第64-68页。

——:1979,《河南禹县谷水河遗址发掘简报》,《考古》第4期,第300-307页。

河南省文化局文物工作队:1958,《1958年春河南安阳市大司空村殷代墓葬发掘简报》,《考古通讯》第10期,第51-62页。

河南省文化局文物工作队第一队:1957,《郑州商代遗址的发掘》,《考古学报》第1期,第53-73页。

河南省文物考古研究所:1993,《郑州商城考古新发现与研究》(1985-1992),郑州:中州古籍出版社。

——:1999,《河南省文物考古工作五十年》,载本社编《新中国考古五十年》,第247-276页,北京:文物出版社。

——:2001,《郑州商城:1953-1985年考古发掘报告》,北京:文物出版社。

河南省文物考古研究所等:1998,《平顶山应国墓地八十四号墓》,《文物》第9期,第4-17页。

——:1999a,《三门峡虢国墓》,北京:文物出版社。

——:1999b,《郑州商代铜器窖藏》,北京:科学出版社。

——:2000,《鹿邑太清宫长子口墓》,郑州:中州古籍出版社。

河南省文物研究所:1991,《郑州市商代制陶遗址发掘简报》,《华夏考古》第4期,第1-19页。

河南省文物研究所等:1991,《淅川下寺春秋楚墓》,北京:文物出版社。

——:1992,《平顶山应国墓地九十五号墓的发掘》,《华夏考古》第3期,第92-103页。

贺州市博物馆:2001,《广西贺州市马东村周代墓葬》,《考古》第11期,第15-18页。

呼林贵、薛东星:1986,《耀县丁家沟出土西周窖藏青铜器》,《考古与文物》第4期,第4-5页。

胡厚宣:1999,《甲骨文合集释文》,北京:中国社会科学出版社。

湖北省博物馆:1984,《战国曾侯乙编磬的复原及相关问题的研究》,《文物》第5期,第60-65页。

湖北省博物馆等:1978,《湖北崇阳出土一件铜鼓》,《文物》第4期,第94页。

——:1989,《曾侯乙墓》,北京:文物出版社。

湖南省博物馆:1966,《湖南省博物馆新发现的几件铜器》,《文物》第4期,第1-6页。

湖南省博物馆等:1986,《新邵、浏阳、株洲、资兴出土商周青铜器》,《湖南考古辑刊》(3),第27-30页,长沙:岳麓书社。

湖南省文物考古研究所:1992,《湖南石门皂市商代遗存》,《考古学报》第2期,第185-219页。

湖南省文物考古研究所等:2001,《湖南望城县高砂脊商周遗址的发掘》,《考古》第4期,第27-44页。

湖南益阳市文物管理处:2001,《湖南益阳出土商代铜铙》,《文物》第8期,第66-70页。

黄冬梅:1981,《清江县发现西周甬钟》,《江西历史文物》第3期,第36-37页。

黄纲正、蔡慕松:1986,《浏阳双峰出土商周青铜器》,《湖南文物》第一辑,第56-57页,长沙:湖南大学出版社。

黄纲正、王自明：1988，《宁乡县枫木桥西周甬钟》，《中国考古学年鉴》（1987），第 212 页，北京：文物出版社。

黄然伟：1978，《殷周青铜器赏锡铭文研究》，香港：龙门书店。

黄石市博物馆：1999，《铜绿山矿冶遗址》，北京：文物出版社。

黄锡全、于炳文：1995，《山西晋侯墓地所出楚公逆钟铭文初释》，《考古》第 2 期，第 170-178 页。

黄翔鹏：1978，《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题（上）、（下）》，《音乐论丛》1978 年第 1 辑，页 184-206；1980 年第 3 辑，第 127-161 页，北京：人民音乐出版社。

——：1983，《音乐考古学在民族音乐型态研究中的作用》，《人民音乐》第 8 期，第 37-40 页。

黄濬：1936，《尊古斋所见吉金图》，北平：尊古斋。

——：1972，《邺中片羽》，台北：艺文印书馆。

黄展岳：1990，《中国古代的人牲人殉》，北京：文物出版社。

江林昌：2001，《夏商周文明新探》，杭州：浙江人民出版社。

江苏省文物管理委员会：1955，《江苏丹徒县烟墩山出土的古代青铜器》，《文物参考资料》第 5 期，第 58-62 页。

江西省博物馆等：1997，《新干商代大墓》，北京：文物出版社。

江西省文物考古所等：1995，《江西德安县陈家墩遗址发掘简报》，《南方文物》第 2 期，第 30-49 页。

蒋定穗：1984，《试论陕西出土的西周钟》，《考古与文物》第 5 期，第 86-100 页。

——：1987，《陕西出土西周钟研究》，载中国艺术研究院研究生部编《硕士学位论文集·音乐卷》，第 1-50 页，北京：文化艺术出版社。

荆州专署文教局：1958，《钟祥县发现古代铜钟》，《文物参考资料》第 6 期，第 76 页。

喀左县文化馆等：1974，《辽宁喀左县北洞村出土的殷周青铜器》，《考古》第 6 期，第 364-372 页。

《考古与文物》编辑部：2003，《宝鸡眉县杨家村窖藏单氏家族青铜器群座谈纪要》，《考古与文物》第 3 期，第 13-16 页。

克什克腾旗文化馆：1977，《辽宁克什克腾旗天宝同发现商代铜

甗》,《考古》第5期,第354、356页。

雷汉卿:2000,《〈说文〉"示部"字与神灵祭祀考》,成都:巴蜀书社。

李伯谦:1997,《从晋侯墓地看西周公墓墓地制度的几个问题》,《考古》第11期,第51-60页。

——:1998,《中国青铜文化结构体系研究》,北京:科学出版社。

——:2003,《商文化论集》,北京:文物出版社。

李步青、林仙庭:1991,《山东黄县归城遗址的调查与发掘》,《考古》第10期,第910-918页。

李纯一:1957,《关于殷钟的研究》,《考古学报》第3期,第41-50页。

——:1964a,《试释用、庸、甬并试论钟名之演变》,《考古》第6期,第310-311页。

——:1964b,《原始时代和商代的陶埙》,《考古学报》第1期,第51-54页。

——:1964c,《中国古代音乐史稿·第一分册》(增订本),北京:人民音乐出版社。

——:1986a,《关于陕西地区的音乐考古》,《中国音乐学》第2期,第46-54页。

——:1986b,《关于正确分析音乐考古材料的一些问题》,《音乐研究》第1期,第8-10页。

——:1987,《山东地区音乐考古及研究课题》,《中国音乐学》第1期,第77-85页。

——:1988,《庸名探讨》,《音乐研究》第1期,第15-16页。

——:1991,《中国音乐考古学研究的对象与方法》,《中国音乐学》第2期,第4-6页。

——:1994a,《殷庸纹饰断代》,载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》,第146-151页,济南:山东友谊出版社。

——:1994b,《先秦音乐史》,北京:人民音乐出版社。

——:1996a,《研钟札记六则》,《中国音乐学》第2期,第9-17页。

——:1996b,《周代甬钟正鼓云纹断代》,《音乐研究》第3期,第55-65页。

——:1996c,《中国上古出土乐器综论》,北京:文物出版社。

——:1998,《周代钟镈正鼓对称顾龙纹断代》,《中国音乐学》第3期,第43-60页。

——:1999,《微观入手 宏观掌握——音乐考古治学谈》,《交响》第4期,第32-33页。

——:2000,《研钟札记续二则》,《音乐研究》第1期,第33-35页。

李家和:1987,《宜丰县牛形山商代铜铙》,《中国考古学年鉴》(1986),第155页,北京:文物出版社。

李家和等:1980,《吉安地区出土的几件铜钟》,《江西历史文物》第3期,第50页。

李京华:1984,《青铜编钟靡隧新考》,《有色金属》第2期,第71-73页。

李零:2003,《读杨家村出土的虞逑诸器》,《中国历史文物》第3期,第16-27页。

李鲁滕:1997,《略论前掌大商代遗址群的文化属性和族属》,《华夏考古》第4期,第67-70页。

李民、张国硕:1998,《夏商周三族源流探索》,郑州:河南人民出版社。

李乔生:1997,《湖南宁乡出土商代大铜铙》,《文物》第12期,第28页。

李学勤、艾兰:1995,《欧洲所藏中国青铜器遗珠》,北京:文物出版社。

李学勤:1986,《西周铜器》,载中国大百科全书总编辑委员会《考古学》编辑委员会等编《中国大百科全书·考古学》,第566-567页,北京:中国大百科全书出版社;上海:中国大百科全书出版社上海分社。

——:1988a,《非中原地区青铜器研究的几个问题》,《东南文化》第5期,第78-81页。

——:1988b,《商代青铜鼍鼓的考察》,《湖南文物》第三辑,第7-10页,长沙:湖南大学出版社。

——:1990,《新出青铜器研究》,北京:文物出版社。

——:1995,《试论楚公逆编钟》,《文物》第2期,第69-72页。

——:1997a,《比较考古学随笔》,桂林:广西师范大学出版社。

——:1997b,《走出疑古时代》(修订本第二版),沈阳:辽宁大学出版社。

——:1997c,《中国古代文明与国家形成研究》,昆明:云南人民出版社。

——:1998a,《古乐与文化史》,载其《缀古集》,第35-40页,上海:上海古籍出版社。

——:1998b,《四海寻珍》,北京:清华大学出版社。

——:1999,《夏商周年代学札记》,沈阳:辽宁大学出版社。

李学勤等:1985,《英国所藏甲骨集》,北京:中华书局。

梁景津:1978,《广西出土的青铜器》,《文物》第10期,第93-96页。

梁诗正等:1998[1749],《西清古鉴》,北京:学苑出版社。

梁思永、高去寻:1962,《侯家庄1001号大墓》,台北:中央研究院历史语言研究所。

——:1968,《侯家庄1217号大墓》,台北:中央研究院历史语言研究所。

——:1970,《侯家庄1004号大墓》,台北:中央研究院历史语言研究所。

——:1976,《侯家庄1550号大墓》,台北:中央研究院历史语言研究所。

梁思永:1959,《殷墟发掘展览目录》,载《梁思永考古论文集》第158-159页,北京:科学出版社。

辽宁省博物馆:1983,《辽宁建平喀喇沁河东遗址试掘简报》,《考古》第11期,第973-981页。

辽宁省博物馆等:1973,《辽宁喀左县北洞村发现殷代青铜器》,《考古》第4期,第225-226、257页。

林沄:1985,《豊豐辨》,《古文字研究》第十二辑,第181-186页,北京:中华书局。

临潼县文化馆:1977,《陕西临潼发现武王征商簋》,《文物》第8期,第1-7页。

刘敦愿、逄振镐:1988,《东夷古国史研究》,西安:三秦出版社。

刘敦愿:1994,《美术考古与古代文明》,台北:允晨文化实业股份有限公司。

刘怀君:1987,《眉县出土一批西周窖藏青铜乐器》,《文博》第2

期，第17-25页。

刘建等：1984，《万载县出土西周甬钟》，《江西历史文物》第1期，第3页。

刘克甫：1962，《西周金文"家"字辨义》，《考古》第9期，第499-501页。

刘敏华：1998，《江西萍乡新出土的西周甬钟》，《南方文物》第1期，第59-61页。

刘启益：2002，《西周纪年》，广州：广东教育出版社。

刘新红：2004，《殷墟出土编铙的考察与研究》，中央音乐学院硕士学位论文(未出版)。

刘绪：2002，《晋侯邦父墓与楚公逆编钟》，载高崇文、安田喜宪主编《长江流域青铜文化研究》，第56-60页，北京：科学出版社。

刘晔原、郑惠坚：1996，《中国古代的祭祀》，北京：商务印书馆国际有限公司。

刘雨、卢岩：2002，《近出殷周金文集录》，北京：中华书局。

刘雨：1989，《乾隆四鉴综理表》，北京：中华书局。

卢连成、胡智生：1988，《宝鸡㢑国墓地》，北京：文物出版社。

卢连成、杨满仓：1978，《陕西宝鸡太公庙村发现秦公钟、秦公镈》，《文物》第11期，第1-3页。

卢连成、尹盛平：1982，《古矢国遗址、墓地调查记》，《文物》第2期，第48-57页。

吕大临、赵九成：1987[1092]，《考古图·续考古图·考古图释文》，北京：中华书局。

吕智荣：1990，《鬼方文化及相关问题初探》，《文博》第1期，第32-37页。

罗泰(Falkenhausen, Lothar von Alexander)：1991，《论江西新干大洋洲出土的青铜乐器》，《江西文物》第3期，第15-20页。

——：1992，《曾侯乙以前的中国古代乐论——从南宫乎钟的甬部铭文说起》，《考古》第9期，第854-857页。

——：1997，《中国岭南地区出土的早期礼乐青铜器》，载马承源主编《吴越地区青铜器研究论文集》，第167-176页，上海：上海博物馆；香港：两木出版社。

罗西章:1974,《陕西扶风县北桥出土一批西周青铜器》,《文物》第11期,第85-87页。

——:1980,《扶风出土的商周青铜器》,《考古与文物》第4期,第6-22页。

——:1987,《周原出土的西周石磬》,《考古与文物》第6期,第84-86页。

——:1992,《扶风齐家村西周石器作坊调查记》,《文博》第5期,第12-14、76页。

——:1999,《陕西周原新出土的青铜器》,《考古》第4期,第18-21页。

罗振玉:1916,《殷虚古器物图录》,上海:广仓学窘。

——:1927,《增订殷虚书契考释》,北京:东方学会

——:1970 [1936],《三代吉金文存》,台北:文华出版公司。

洛阳市博物馆:1981,《洛阳北窑村西周遗址1974年度发掘简报》,《文物》第7期,第52-64页。

洛阳市文物工作队:1999a,《洛阳林校西周车马坑》,《文物》第3期,第4-18页。

——:1999b,《洛阳北窑西周墓》,北京:文物出版社。

马承源:1981,《商周青铜双音钟》,《考古学报》第1期,第131-146页。

——:1996,《晋侯稣编钟》,《上海博物馆集刊》第七集,第1-17页,上海:上海书画出版社。

——:2002,《中国青铜器研究》,上海:上海古籍出版社。

马得志等:1955,《一九五三年安阳大司空村发掘报告》,《考古学报》第9期,第25-90页。

马玺伦:1995,《山东沂水新发现一件带鸟形象形文字的铜戈》,《文物》第7期,第72-73页。

梅正国、余为民:1981,《湖北大冶罗桥出土商周青铜器》,《文物资料丛刊》(5),第203-205页,北京:文物出版社。

苗晶、乔建中:1987,《论汉族民歌近似色彩区的划分》,北京:文化艺术出版社。

闵正国:1983,《武宁县出土西周甬钟》,《江西历史文物》第3期,第10页。

缪天瑞:1996,《律学》(第三次修订版),北京:人民音乐出版社(1997年第4次印刷)。

穆海亭、朱捷元:1983,《新发现的西周王室重器五祀㝬钟》,《人文杂志》第2期,第118-121页。

南波:1975,《介绍一件青铜铙》,《文物》第8期,第87-88页。

南京博物院:1957,《南京安怀村古遗址发掘简报》,《考古通讯》第5期,第24-29页。

南京博物院等:1986,《江苏东海庙墩遗址和墓葬》,《考古》第12期,第1073-1078页。

牛龙菲:1986,《"王将铸无射,而为之大林"新释》,《民族民间音乐》第2期,第47页。

——:1991,《"王将铸无射,而为之大林"之补释——再论有关先秦青铜双音钟之乐典资料》,《中国音乐学》第4期,第108-114页。

——:1994,《三论"王将铸无射,而为之大林"》,《中国音乐学》第1期,第131-136页。

——:1995,《释"大[illegible]"([illegible])钟》,《交响》第2期,第16-17页。

潘其风:1987,《中国古代居民种系分布初探》,载苏秉琦主编《考古学文化论集》(一),第221-232页,北京:文物出版社。

——:1989,《我国青铜时代居民人种类型的分布和演变趋势——兼论夏商周三族的起源》,载《庆祝苏秉琦考古五十五年论文集》编辑组编《庆祝苏秉琦考古五十五年论文集》,第294-304页,北京:文物出版社。

——:1996,《大甸子墓葬出土人骨的研究》,载中国社会科学院考古研究所编《大甸子——夏家店下层文化遗址与墓地发掘报告》,第224-322页,北京:科学出版社。

庞文龙:1992,《岐山县博物馆藏古代甬钟、镈钟》,《文博》第2期,第80页。

彭适凡:1992,《江西先秦考古》,南昌:江西高校出版社。

——:1997,《一件诡秘怪谲的商代神人兽面铜头像》,《南方文物》

第1期，第49-51、57页。

——:1998，《赣江流域出土商周铜铙和甬钟概述》，《南方文物》第1期，第43-57页。

——:2002，《赣鄱地区音乐文物概述》，《南方文物》第2期，第20-25页。

彭裕商:2003，《西周青铜器年代综合研究》，成都:巴蜀书社。

乔建中、金经言:1985，《关于Ethnomusicology中文译名的建议》，《音乐研究》第3期，第96页。

乔建中:1998a，《音地关系探微——从民间音乐的分布作音乐地理学的一般探讨》，载其《土地与歌》，第259-282页，济南:山东文艺出版社。

——:1998b，《论中国音乐文化分区的背景依据》，载其《土地与歌》，第283-303页，济南:山东文艺出版社。

——:2002，《中国音乐学文化区系类型研究刍议》，载曹本冶等主编《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》，第92-111页，北京:人民音乐出版社。

覃光荣:1982，《广西贺县发现青铜镈钟》，《考古与文物》第4期，第62页。

秦序:1992a，《"和"为清角说质疑》，《中国音乐学》第1期，第78-87页。

——:1992b，《说"有"也不易——"大林"不是"林钟律名的别称"》，《中国音乐学》第3期，第102-112页。

青海省文物管理处考古队等:1984，《青海柳湾》，北京:文物出版社。

青海省文物管理委员会等:1963，《青海都兰县诺木洪搭里他里哈遗址调查与试掘》，《考古学报》第1期，第17-44、41页。

青海省文物考古研究所:1999，《青海省考古五十年述要》，载文物出版社编《新中国考古五十年》，第455-467页，北京:文物出版社。

裘锡圭:1980，《甲骨文中的几种乐器名称——释庸、豐、鞀》，《中华文史论丛》第2辑(总第十四辑)，第67-81页。

——:1992a，《古代文史研究新探》，南京:江苏古籍出版社。

——:1992b，《古文字论集》，北京:中华书局。

——:2002,《应侯视工簋补释》,《文物》第 7 期,第 72-74 页。

饶泽民:1987,《株洲发现西周青铜器》,《湖南考古辑刊》(4),第 172 页,长沙:岳麓书社。

韧松、樊维岳:1975,《记陕西蓝田县新出土的应侯钟》,《文物》第 10 期,第 68-69 页。

韧松:1977,《"记陕西蓝田县新出土的应侯钟"一文补正》,《文物》第 8 期,第 27-28 页。

容庚、张维持:1984,《殷周青铜器通论》,北京:文物出版社。

容庚:1936,《善斋彝器图录》,哈佛燕京学社。

——:1941,《商周彝器通考》,哈佛燕京学社。

——:1978a,《海外吉金图录》,台北:台联国风出版社。

——:1978b[1933],《颂斋吉金图录》,台北:台联国风出版社。

容观琼、乔晓勤:1992,《民族考古学初论》,南宁:广西民族出版社。

阮元:1982,《经籍纂诂》,成都:成都古籍书店。

山东惠民县文化馆:1974,《山东惠民县发现商代青铜器》,《考古》第 3 期,第 208 页。

山东省文物管理处等:1959,《山东文物选集》,北京:文物出版社。

山东省文物考古研究所等:1981,《山东姚官庄遗址发掘报告》,《文物资料丛刊》(5),第 1-83 页,北京:文物出版社。

——:1989,《青州市苏埠屯商代墓发掘报告》,《海岱考古》第 1 辑,第 254-274 页,济南:山东大学出版社。

山东省烟台地区文物管理委员会:1983,《烟台市上夼村出土曩国铜器》,《考古》第 4 期,第 289-292 页。

山西省考古研究所等:1986,《山西灵石旌介村商墓》,《文物》第 11 期,第 1-18 页。

——:1994a,《天马——曲村遗址北赵晋侯墓地第三次发掘》,《文物》第 8 期,第 22-33 页。

——:1994b,《天马——曲村遗址北赵晋侯墓地第四次发掘》,《文物》第 8 期,第 4-21 页。

——:1996,《太原晋国赵卿墓》,北京:文物出版社。

山西省文物工作委员会等:1987,《山西洪洞永凝堡西周墓葬》,

《文物》第 2 期，第 1-16 页。

陕西省博物馆等：1963，《扶风齐家村青铜器群》，北京：文物出版社。

——：1976，《陕西岐山贺家村西周墓葬》，《考古》第 1 期，第 31-38 页。

陕西省考古研究所等：1980a，《陕西出土商周青铜器（二）》，北京：文物出版社。

——：1980b，《陕西出土商周青铜器（三）》，北京：文物出版社。

——：1984，《陕西出土商周青铜器（四）》，北京：文物出版社。

——：2003a，《陕西眉县杨家村西周青铜器窖藏》，《考古与文物》第 3 期，第 3-12 页。

——：2003b，《陕西眉县杨家村西周青铜器窖藏发掘简报》，《文物》第 6 期，第 4-42 页。

陕西省文物管理委员会：1957，《长安普渡村西周墓的发掘》，《考古学报》第 1 期，第 75-85 页。

——：1961，《陕西兴平、凤翔发现铜器》，《文物》第 7 期，第 59-60 页。

陕西周原考古队：1978，《陕西扶风庄白一号西周青铜器窖藏发掘简报》，《文物》第 3 期，第 1-8 页。

——：1981，《扶风召陈西周建筑群基址发掘简报》，《文物》第 3 期，第 10-22 页。

——：1986，《扶风黄堆西周墓地钻探清理简报》，《考古与文物》第 4 期，第 56-68 页。

商承祚：1973[1935]，《十二家吉金图录》，台北：中新书局。

上海博物馆青铜器研究组：1984，《商周青铜器纹饰》，北京：文物出版社。

申斌等：1991，《殷墟石磬频谱特性研究》，载《科技考古论丛——全国第二届科技考古学术讨论会论文集》，第 185-191 页，合肥：中国科学技术大学出版社。

沈冬：1984，《会唱歌的文字——声、音、乐在中国文字中的情境》，《幼狮少年》第 94 期，第 92-94 页。

——：1985，《殷商时代的音乐（上）、（下）》，《幼狮少年》第 101 期，第 13-15 页；第 102 期，第 52-54 页。

——:1991,《先秦律学考》,《台大中文学报》第 4 期,第 341-358 页。

沈洽:1996,《民族音乐学在中国》,《中国音乐学》第 3 期,第 5-22 页。

沈颂金:2001,《新考古学论纲》,《华夏考古》第 1 期,第 102-109 页。

沈文倬:1999,《宗周礼乐文明考论》,杭州:杭州大学出版社。

盛定国、王自明:1986,《宁乡月山铺发现商代大铜铙》,《文物》第2期,第 44-45 页。

施劲松:1997,《中国南方出土铜铙及甬钟研究》,《考古》第 10 期,第 73-79 页。

——:2003,《长江流域青铜器研究》,北京:文物出版社。

石志廉:1960,《西周虎鸟纹铜钟》,《文物》第 10 期,第 58 页。

水涛:2001,《中国西北地区青铜时代考古论集》,北京:科学出版社。

四川省文物考古研究所:1999,《三星堆祭祀坑》,北京:文物出版社。

宋建:1983,《关于西周时期的用鼎问题》,《考古与文物》 第 1 期,第 72-79 页。

宋新潮:1991,《殷商文化区域研究》,西安:陕西人民出版社。

苏秉琦、殷玮璋:1981,《关于考古学文化的区系类型问题》,《文物》第 5 期,第 10-17 页。

苏秉琦:1984,《苏秉琦考古学论述选集》,北京:文物出版社。

——:1999,《中国文明起源新探》,北京:生活·读书·新知三联书店。

随州市博物馆:1998,《湖北随州出土西周青铜镈》,《文物》 第 10 期,第 76-77 页。

孙海波:1965,《甲骨文编》, 中国社会科学院考古研究所编辑,北京:中华书局(1996 年第 5 次印刷)。

孙清远、廖佳行:1988,《河南平顶山发现西周甬钟》,《考古》第 5 期,第 466 页。

孙叡徹:1980,《从甲骨卜辞来研讨殷商的祭祀》,国立台湾大学中国文化研究所硕士学位论文。

唐健垣(Tong Kin-won):1997,《甲骨文中所见商钟》,载刘靖之主编《亚洲音乐:以中国、印度为主题》(第三十四届亚洲及北非研究国际学术会议音乐研讨会论文集),第 239-244 页,香港:香港大学亚洲研究中心。

唐兰:1995 [1933],《古乐器小记》,载《唐兰先生金文论集》,第

346-375 页，北京：紫禁城出版社(原载《燕京学报》1933 年第 14 期，第 59-101 页)。

田醒农、雒忠如：1981，《多友鼎的发现及其铭文试释》，《人文杂志》第 4 期，第 115-118 页。

佟柱臣：1991，《中国夏商王国文明与方国文明试论》，《考古》第 11 期，第 1003-1018、1031 页。

童忠良：2001，《论宁乡商铙一脉相承的乐学内涵》，《音乐研究》第 1 期，第 37-42 页。

汪中文：1999，《西周册命金文所见官制研究》，台北：国立编译馆。

王爱武：1999，《浅析宣州市孙埠出土的青铜乐器》，《文物研究》总第 12 辑，第 263-264 页。

王恩田：2000，《山东商代考古与商史诸问题》，《中原文物》第 4 期，第 10-14 页。

王黼：1994 [1123]，《博古图》，上海：上海科技教育出版社。

王国维：1959，《观堂集林》卷六，北京：中华书局。

——：1995 [1923]，《宋元戏曲史》，上海：华东师范大学出版社。

王海文：1980，《乐钟综述》，《故宫博物院院刊》第 4 期，第 73-79 页。

王晖：2000，《商周文化比较研究》，北京：人民出版社。

王辉：2003，《四十二年逨鼎铭文笺释》，载张光裕主编《第四届国际中国古文字学研讨会论文集：新世纪的古文字学与经典诠释》，第 73-88 页，香港：香港中文大学中国语言及文学系。

王杰等：1995a [1781]，《西清续鉴甲编》，上海：上海古籍出版社。

——：1995b [1781]，《西清续鉴乙编》，上海：上海古籍出版社。

王龙正：1995，《平顶山应国墓地九十五号墓年代、墓主及相关问题》，《华夏考古》第 4 期，第 68-72 页。

王人聪：1998，《西周金文"严在上"解——并述周人的祖先神观念》，《考古》第 1 期，第 72-74 页。

王士伦：1965，《记浙江发现的铜铙、釉陶钟和越王石矛》，《考古》第 5 期，第 256-257 页。

王世民、蒋定穗：1999，《最近十多年来编钟的发现与研究》，《黄钟》第 3 期，第 3-10 页。

王世民：1986a，《关于西周春秋高级贵族礼器制度的一些看法》，《文物与考古论集》，第158-166页，北京：文物出版社。

——：1986b，《西周暨春秋战国时代编钟铭文的排列形式》，《中国考古学研究》第二集，第106-120页，北京：科学出版社。

王世民等：1997，《晋侯苏钟笔谈》，《文物》第3期，第54-66页。

——：1999a，《关于夏商周断代工程中的西周青铜器分期断代研究》，《文物》第6期，第48-52页。

——：1999b，《西周青铜器分期断代研究》，北京：文物出版社。

王献本、高西省：1998，《初论江西新干大墓出土的三件镛》，《华夏考古》第3期，第70-73页。

王献唐：1983，《山东古国考》，济南：齐鲁书社。

王玉柱等：1988，《青铜编钟声谱与双音》，《考古》第7期，第757-765页。

王振镛：1980，《福建建瓯县出土西周铜钟》，《文物》第11期，第95页。

王子初：1998，《晋侯苏钟的音乐学研究》，《文物》第5期，第23-30页。

——：2003，《中国音乐考古学》，福州：福建教育出版社。

——：2004，《石磬的音乐考古学断代》，《中国音乐学》第2期，第5-18页。

魏廷格：1985，《建议用中国音乐学概念代替民族音乐学概念》，《音乐研究》第2期，第119、78页。

文化部文物局等：1987，《全国出土文物珍品选（1976-1984）》，图版10，北京：文物出版社。

文物编辑委员会：1979，《文物考古工作三十年》，北京：文物出版社。

——：1990，《文物考古工作十年》，北京：文物出版社。

闻人军：1984，《〈考工记〉成书年代新考》，《文史》第23辑，第31-39页。

吴大澂：1918，《窸斋集古录》，上海：商务印书馆。

吴钊、刘东升：1993，《中国音乐史略》（增订本），北京：人民音乐出版社（1996年第6次印刷）。

吴钊:1987,《广西贵县罗泊湾 M1 墓青铜乐器的音高测定及相关问题》,《中国音乐学》第 4 期,第 72-83 页。

——:1992,《“和”、“穆”辨》,《中国音乐学》第 4 期,第 119-130 页。

——:1999,《追寻逝去的音乐踪迹:图说中国音乐史》,北京:东方出版社。

吴镇烽、雒忠如:1975,《陕西省扶风县强家村出土的西周铜器》,《文物》第 8 期,第 57-62 页。

吴镇烽:2002,《考古文选》,北京:科学出版社。

西安半坡博物馆等:1988,《姜寨: 新石器时代遗址发掘报告》,北京:文物出版社。

西安市文物管理处:1974,《陕西长安新旺村、马王村出土的西周铜器》,《考古》第 1 期,第 1-5 页。

夏建中:1997,《文化人类学理论学派——文化研究的历史》,北京:中国人民大学出版社。

夏鼐、王仲殊:1986,《考古学》,载中国大百科全书总编辑委员会《考古学》编辑委员会等编《中国大百科全书·考古学》,第 1-21 页,北京:中国大百科全书出版社;上海:中国大百科全书出版社上海分社。

夏商周断代工程专家组:2000a,《夏商周断代工程 1996-2000 年阶段成果报告(简本)》,北京:世界图书出版公司北京公司。

——:2000b,《夏商周断代工程 1996—2000 年阶段成果概要》,《文物》第 12 期,第 49-62 页。

咸博:1981,《湖北省阳新县出土两件青铜铙》,《文物》 第 1 期,第 93 页。

项阳:2000,《山西商以前及商代特磬的调查与测音分析》,《考古》第 11 期,第 58-64 页。

谢谦:1996,《中国古代宗教与礼乐文化》,成都:四川人民出版社。

熊传新:1981,《湖南新发现的青铜器》,《文物资料丛刊》(5),第 103-105 页,北京:文物出版社。

——:1983,《湖南宁乡新发现一批商周青铜器》,《文物》第 10 期,第 72-74 页。

熊建华:1991a,《湖南邵东出土一件西周四虎鎛》,《考古与文物》

第 3 期，第 111-112 页。

——：1991b，《湖南省博物馆新征集的西周齿纹铜铙》，载湖南省博物馆编《湖南博物馆文集》，第 137-140 页，长沙：岳麓书社。

徐长青：2002，《江西永修发现商代青铜铙》，《南方文物》第 2 期，第 1-2 页。

徐良高、王巍：2002，《陕西扶风云塘西周建筑基址的初步认识》，《考古》第 9 期，第 27-35 页。

徐雪仙等：1983，《编磬音高的计算》，《声学进展》第 2 期（未查到原文）。

——：1984，《编磬音时程特性的分析》，《乐器》第 3 期，第 1-3 页；第 4 期，第 1-2 页。

徐之田：1991，《安徽宣州市孙埠出土周代青铜器》，《文物》第 8 期，第 96 页。

许进雄：1968，《殷卜辞中五种祭祀的研究》，台北：国立台湾大学文学院。

许倬云：1994，《西周史》（增订本），北京：生活·读书·新知三联书店。

薛尚功：1987[1144]，《历代钟鼎彝器款识法帖》，上海：上海古籍出版社。

薛尧：1963，《江西出土的几件青铜器》，《考古》第 8 期，第 416-418、422 页。

严霞峰：1984，《江西靖安出土西周甬钟》，《考古》第 4 期，第 375 页。

杨宝成：2002a，《殷墟青铜器组合研究》，《考古与文物》第 3 期，第 71-76 页。

——：2002b，《殷墟文化研究》，武昌：武汉大学出版社（2003 年第 2 次印刷）。

杨宝顺：1975，《温县出土的商代铜器》，《文物》第 2 期，第 88-89 页。

杨伯峻：1981，《春秋左传注》，北京：中华书局。

杨华：1997，《先秦礼乐文化》，汉口：湖北教育出版社。

杨建华、张文立：1996，《认知考古学在欧洲的兴起》，《华夏考古》第 2 期，第 105-112 页。

杨绍舜：1981，《山西石楼褚家峪、曹家垣发现商代铜器》，《文物》

第 8 期，第 49-53 页。

杨锡璋：1983，《商代的墓地制度》，《考古》第 10 期，第 929-934 页。

——：1985，《安阳殷墟西区殷墓》，《中国考古学年鉴》(1984)，第 131 页，北京：文物出版社。

杨向奎：1997[1992]，《宗周社会与礼乐文明》(修订本第 2 版)，北京：人民出版社。

杨学政：2002，《中国原始宗教》，载《中国原始宗教百科全书》编纂委员会编《中国原始宗教百科全书》，第 7-29 页，成都：四川辞书出版社。

姚小鸥：2000，《诗经三颂与先秦礼乐文化》，北京：北京广播学院出版社。

姚孝遂、肖丁：1985，《小屯南地甲骨考释》，北京：中华书局。

叶玉森：1934，《殷虚书契前编集释》卷二，上海：大东书局。

宜昌地区博物馆：1990，《湖北当阳赵巷 4 号春秋墓发掘简报》，《文物》第 10 期，第 25-32 页。

佚名：1980-1983，《小屯南地甲骨》，北京：中华书局。

殷玮璋、曹淑琴：1986，《长江流域早期甬钟的形态学分析》，《文物与考古论集》，第 261-270 页，北京：文物出版社。

殷之彝：1977，《山东益都苏埠屯墓地和"亚醜"铜器》，《考古学报》第 2 期，第 22-34 页。

于豪亮：1984，《陕西省扶风县强家村出土虢季家族铜器铭文考释》，《古文字研究》第九辑，第 251-273 页，北京：中华书局。

于省吾：1966，《读金文札记五则》，《考古》第 2 期，第 100-104 页。

——：1976 a [1934]，《双剑誃吉金图录》，台北：台联国风出版社。

——：1976 b [1940]，《双剑誃古器物图录》，台北：台联国风出版社。

余家栋：1982，《江西新余连续发现西周甬钟》，《文物》第 9 期，第 88-89 页。

俞伟超：1985，《先秦两汉考古学论集》，北京：文物出版社。

——：2002a，《古史的考古学探索》，北京：文物出版社。

——：2002b，《长江上游古巴蜀信仰的文化背景》，载霍巍、王挺之主编《长江上游早期文明的探索》，第 1-23 页，成都：巴蜀书社。

原韶山灌区文物工作队：1977，《在华主席关怀下韶山灌区文物考

古工作的重大成果》,《文物》第 2 期,第 1-4 页。

袁家荣:1982,《湘潭青山桥出土窖藏商周青铜器》,《湖南考古辑刊》1,第 21-24 页,长沙:岳麓书社。

岳洪彬:2002,《殷墟青铜器纹饰的方向性研究》,《考古》第 4 期,第 69-80 页。

曾毅公:1940,《山东金文集存·先秦编》,出版者不详。

曾昭燏、尹焕章:1959,《试论湖熟文化》,《考古学报》第 4 期,第 47-55 页。

詹鄞鑫:1992,《神灵与祭祀——中国传统宗教综论》,南京:江苏古籍出版社。

张宝成等:1983-84,《微计算机用于磬音的分析》,《乐器》1983 年第 6 期,页 1-2、29;1984 年第 1 期,第 1-3 页。

张长寿:1990,《论井叔铜器——1983-1986 年沣西发掘资料之二》,《文物》第 7 期。

张光裕:1989,《蓝田新出土的应侯钟与书道藏器的复合》,载其《雪斋学术论文集》,第 97-100 页,台北:艺文印书馆。

张光直:1981,《商周青铜器上的动物纹样》,《考古与文物》第 2 期,第 53-68 页。

——:1982,《中国青铜时代》,香港:中文大学出版社。

——:1986,《考古学专题六讲》:北京:文物出版社。

——:1995,《中国远古时代仪式生活的若干资料》,《中国考古学论文集》,第 93-109 页,台北:联经出版事业公司。

——:2000,《青铜挥麈》,上海:上海文艺出版社。

张鹤泉:1993,《周代祭祀研究》,台北:文津出版社。

张家:1996,《福建建瓯县发现一件西周铜甬钟》,《文物》第 2 期,第 90 页。

张居中:1999,《舞阳贾湖》,北京:科学出版社。

张素琳:1998,《晋南地区西周墓葬初探》,《中国历史博物馆馆刊》第 1 期,第 36-43 页。

张天恩:2003,《从逨盘铭文谈西周单氏家族的谱系及相关铜器》,《文物》第 7 期,第 62-65 页。

张翔:1985,《浙江萧山杜家村出土西周甬钟》,《文物》第4期,第90-91页。

张亚初、刘雨:1986,《西周金文官制研究》,北京:中华书局。

张亚初:1984,《论楚公冢钟与楚公逆镈的年代》,《江汉考古》第4期,第95-96页。

——:1993,《金文新释》,载《第二届国际中国古文字学研讨会论文集》,第293-309页,香港:香港中文大学中国语言及文学系。

——:2001,《殷周金文集成引得》,北京:中华书局。

张真、王志文:2001,《山东海阳市上尚都出土西周青铜器》,《考古》第9期,第91-93页。

张正明、邵学海:2002,《长江流域古代美术》(史前至东汉·青铜器上),武汉:湖北教育出版社。

张政烺:1983,《帚好略说》,《考古》第6期,第537-541页。

章国任:2004,《江西新余出土西周甬钟》,《南方文物》第1期,第77页。

赵殿增:1994,《巴蜀青铜器概论》,载中国青铜器全集编辑委员会编《中国青铜器全集13·巴蜀》,第1-31页,北京:文物出版社。

赵康民:1983,《临潼零口再次发现西周铜器》《考古与文物》第3期,第111页。

赵生琛等:1985,《青海古代文化》,西宁:青海人民出版社。

赵宋光:1982,《对民族音乐形态学的构想》,《民族民间音乐研究》第2期,第6-9页。

赵霞光:1958,《安阳市西郊的殷代文化遗址》,《文物参考资料》第12期,第31页。

赵一新:1987,《浙江磐安深泽出土一件云纹铙》,《考古》第8期,第727页。

浙江省文物管理委员会:1960,《浙江长兴县出土的两件铜器》,《文物》第7期,第48页。

浙江省文物考古研究所:2003,《河姆渡:新石器时代遗址发掘报告》,北京:文物出版社。

郑瑞丰、张义成:1983,《喀喇沁旗发现夏家店下层文化石磬》,《文

物》第8期，第54页。

郑同修、隋裕仁：1995，《山东威海市发现周代墓葬》，《考古》第1期，第23-27页。

《中国各民族宗教与神话大辞典》编审委员会：1990，《中国各民族宗教与神话大辞典》，北京：学苑出版社。

中国科学院考古研究所：1956，《辉县发掘报告》，北京：科学出版社。

——：1959，《上村岭虢国墓地》，北京：科学出版社。

中国科学院考古研究所等：1963，《西安半坡》，北京：文物出版社。

中国科学院考古研究所二里头工作队：1965，《河南偃师二里头遗址发掘简报》，《考古》第5期。

——：1976，《偃师二里头遗址新发现的铜器和玉器》，《考古》第4期，第259-263页。

中国科学院考古研究所洛阳发掘队：1965，《河南偃师二里头遗址发掘简报》，《考古》第5期。

中国青铜器全集编辑委员会：1998，《中国青铜器全集·商》，北京：文物出版社。

中国社会科学院考古所安阳队：1991，《1982—1984年安阳苗圃北地殷代遗址的发掘》，《考古学报》第1期，第91-123页。

——：1993，《1991年安阳后冈殷墓的发掘》，《考古》第10期，第880-903页。

中国社会科学院考古研究所：1980，《殷墟妇好墓》，北京：文物出版社。

——：1984a，《新中国的考古发现和研究》，北京：文物出版社。

——：1984b，《殷周金文集成》第一册（钟、镈一），上海：中华书局。

——：1985，《殷墟青铜器》，北京：文物出版社。

——：1987，《殷墟发掘报告：1958-1961》，北京：文物出版社。

——：1988，《殷周金文集成》第二册（钟、镈二、铙、铃、铎、句鑃），上海：中华书局。

——：1994，《殷墟的发现与研究》，北京：科学出版社。

——：1998，《安阳殷墟郭家庄商代墓葬（1982-1992年考古发掘报告）》，北京：中国大百科全书出版社。

——:1999,《偃师二里头——1959-1978 年考古发掘报告》,北京:中国大百科全书出版社。

——:2001,《殷周金文集成释文》,香港:香港中文大学中国文化研究所。

——:2002,《河南偃师商城商代早期王室祭祀遗址》,《考古》第 7 期,第 6-8 页。

中国社会科学院考古研究所安阳队:1987,《殷墟 259、260 号墓发掘报告》,《考古学报》第 1 期,第 99-116 页。

中国社会科学院考古研究所安阳发掘队:1972,《1971 年安阳后冈发掘简报》,《考古》第 3 期,第 14-25 页。

——:1976,《殷墟出土的陶水管和石磬》,《考古》第 1 期,第 61、16 页。

中国社会科学院考古研究所安阳工作队:1979,《1969-1977 年殷墟西区墓葬发掘报告》,《考古学报》第 1 期,第 27-146 页。

——:1982,《安阳侯家庄北地一号墓发掘简报》,《考古学集刊》2,第 35-40 页,北京:中国社会科学出版社。

——:1988,《安阳大司空东南的一座殷墓》,《考古》10 期,第 865-874 页。

——:1998,《河南安阳市郭家庄东南 26 号墓》,《考古》 第 10 期,第 36-47 页。

——:2004,《河南安阳市花园庄 54 号商代墓葬》,《考古》第 1 期,第 7-19 页。

——:2005,《河南安阳刘家庄北地殷墓与西周墓》,《考古》 第 1 期,第 7-23 页。

中国社会科学院考古研究所赤峰考古队等:1998,《内蒙古喀喇沁旗大山前遗址 1996 年发掘简报》,《考古》第 9 期,第 43-49 页。

中国社会科学院考古研究所等:1979,《山东兖州王因新石器时代遗址发掘简报》,《考古》第 1 期。

——:1988,《夏县东下冯》,北京:文物出版社。

——:1999,《张家坡西周墓地》,北京:中国大百科全书出版社。

中国社会科学院考古研究所二里头工作队:1984,《1981 年河南

偃师二里头墓葬发掘简报》,《考古》第1期。

——:1985,《1982年秋偃师二里头遗址九区发掘简报》,《考古》第12期。

——:1986,《1984年秋河南偃师二里头遗址发现的几座墓葬》,《考古》第4期,第318-323页。

中国社会科学院考古研究所沣西发掘队:1987,《1984-1985年沣西西周遗址、墓葬发掘报告》,《考古》第1期,第15-32页。

中国社会科学院考古研究所沣西考古队:1965,《陕西长安张家坡西周墓清理简报》,《考古》第9期,第447-450页。

中国社会科学院考古研究所山东工作队:1992,《滕州前掌大商代墓葬》,《考古学报》第3期,第365-392页。

中国社会科学院考古研究所山西工作队等:1983,《1978-1980年山西襄汾陶寺墓地发掘简报》,《考古》第1期,第30-42页。

中国社会科学院历史研究所等:1985,《安阳殷墟头骨研究》,北京:文物出版社。

《中国音乐文物大系》总编辑部:1996a,《中国音乐文物大系·河南卷》,郑州:大象出版社。

——:1996b,《中国音乐文物大系·陕西卷》,郑州:大象出版社。

——:1996c,《中国音乐文物大系·湖北卷》,郑州:大象出版社。

——:1996d,《中国音乐文物大系·上海卷》,郑州:大象出版社。

——:1996e,《中国音乐文物大系·四川卷》,郑州:大象出版社。

——:1996f,《中国音乐文物大系·北京卷》,郑州:大象出版社。

——:1998,《中国音乐文物大系·甘肃卷》,郑州:大象出版社。

——:2000,《中国音乐文物大系·山西卷》,郑州:大象出版社。

——:2001,《中国音乐文物大系·山东卷》,郑州:大象出版社。

中山大学榕江流域史前期人类学考察课题组等:1998,《广东潮阳市先秦遗存的调查》,《考古》第6期,第42-46页。

周本雄:1982,《山东兖州王因新石器时代遗址中的扬子鳄遗骸》,《考古学报》第2期,第251-260页。

周到、刘东亚:1963,《1957年秋安阳高楼庄殷代遗址发掘》,《考古》第4期,第213-216页。

周法高:1982,《金文诂林补》卷五上,台北:中央研究院历史语言研究所。

周文:1972,《新出土的几件西周铜器》,《文物》第7期,第9-10页。

周新民:1985,《湖南衡阳出土两件西周甬钟》,《文物》第6期,第83页。

周永珍:1982,《两周时期的应国、邓国铜器及地理位置》,《考古》第1期,第48-53页。

周原考古队:2002,《陕西扶风县云塘、齐镇西周建筑基址1999-2000年度发掘简报》,《考古》第9期,第3-26页。

朱凤瀚:1990,《商周家族形态研究》,天津:天津古籍出版社。

——:2001,《试论中国早期文明诸社会因素的物化表现》,《文物》第2期,第70-79页。

朱文玮、吕琪昌:1994,《先秦乐钟之研究》,台北:南天书局。

庄本立:1966,《古磬研究之一:国立历史博物馆藏周磬》,《中央研究院民族学研究所集刊》第22期,第97-137页。

——:1972,《埙的历史与比较之研究》,《中央研究院民族学研究所集刊》第33期,第177-253页。

邹安:1978,《周金文存》,台北:台联国风出版社。

邹衡:1980,《夏商周考古学论文集》,北京:文物出版社。

——:1998,《夏商周考古学论文集(续集)》,北京:科学出版社。

三、中文译著(按作者汉译名拼音排序)

埃·希克曼(Ellen Hickmann)著(金经言译,王昭仁校):1986,《用于研究传统的音乐考古学》,《中国音乐学》第4期,第129-133页。

艾兰(Sarah Allan)著(汪涛译):1992,《龟之谜:商代神话、祭祀、艺术和宇宙观研究》,成都:四川人民出版社。

罗泰 (Lothar von Falkenhausen) 著 (官宏宇译, 来国龙校): 2000,《论中国早期音乐理论的发展: 律制之兴起》,《中国典籍与文化论丛》第六辑,第324-336页,北京:中华书局。

詹姆斯·乔治·弗雷泽(James George Frazer)著(徐育新等译,汪

培基校):1998,《金枝:巫术与宗教之研究》北京:大众文艺出版社。

张光直(Chang Kwang-chih)著(郭净、陈星译,王海晨校):1988,《美术·神话与祭祀:通往古代中国政治权威的途径》,沈阳:辽宁教育出版社。

四、英文文献(按作者姓氏字母排序)

Bagley, Robert. 1987. *Shang Ritual Bronzes in the Arthur M. Sackler Collections.* Washington D.C.: Arthur M. Sackler Foundation.

——. 2000. "Percussion." In *Music in the Age of Confucius*, ed. Jenny F. So, 35-63. Washington, D.C.: Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution; Seattle: Distributed by the University of Washington Press.

Barnard, Noel. 1996. *The Shan-fu Liang ch'i kuei and Associated Inscribed Vessels.* In association with Cheung Kwong-yue. Taipei: SMC Pub. Inc.; Canberra: Distributed by Bibliotech, ANUTECH Pty Ltd.

Binford, Lewis. 1962. "Archaeology as Anthropology." *American Antiquity* 28: 217-225.

Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.

Bodman, Helene Dunn. 1982. *Chinese Musical Iconography: A Study of Musical Instruments Depicted in Chinese Works of Art in Twenty Western Museums.* M.A. diss., American University. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms.

Buckley, Ann. 1998 [1989]. "Music Archaeology: its Contribution to 'Cultural' Musicology and 'Historical' Ethnomusicology." *Archaeologia Musicalis* 1989 (1): 109-113; In *Studies in Socio-Musical Sciences*, ed. Joachim Braun and Uri Sharvit, 109-115. Ramat Gan: Bar-Ilan University Press.

Chang Kwang-chih. 1976. *Early Chinese Civilization: An Anthropological Perspective*. Cambridge: Harvard University Press.

Chia, Sylvia Shih-heng (贾士衡). 1980. "The Four Clapper-bells in the Academia Sinica Collection." In《东吴大学艺术史集刊》10: 1-38.

Devale, Sue Carole. 1990. "Organizing Organology." In *Selected Reports in Ethnomusicology Volume VIII: Issues in Organology*, ed. Sue Carol Devale, 1-34. Los Angeles: University of California Los Angeles.

DeWoskin, Kenneth J. 1988. "The Chinese xun: Globular Fltutes from the Neolithic to the Bronze Age, 6000-1000 B.C." In *the Archaology of Early Music Culture: Third International Meeting of the ICTM Study Group on Music Archaeology*, ed. Ellen Hickmann and David W. Hughes, 249-264. Orpheus: Schriftenreihe Zu Grundfragen der Musik vol. 51; Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft.

Donington, Robert. 1963. *The Interpretation of Early Music*. London: Faber.

Dournon, Geneviève. 1992. "Organology." In *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. Helen Myers, 245-300. New York & London: W.W. Norton & Company.

Durkheim, Emile. 1995 [1912]. *The Elementary Forms of Religious Life*. Translated and with an introduction by Karen E. Fields. New York: Free Press.

Edgerly, Beatrice. 1942. *From the Hunter's Bow: the History and Romance of Musical Instruments*. New York: G. P. Putnam's sons.

Falkenhausen, Lothar von Alexander. 1988. *Ritual Music in Bronze Age China: An Archaeological Perspective*. Ph.D. diss., Harvard University. Ann Arbor, Mich.: University

Microfilms.

——. 1993. *Suspended Music: Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Geertz, Clifford. 1983. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology.* New York: Basic Books.

Grimes, Ronald L. 1995. *Beginning in Ritual Studies.* Columbia, S.C.: University of South Carolina Press.

Hickmann, Ellen. 2001. "Archaeomusicology." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* ed. Stanley Sadie, 848-854. New York: Grove, 2nd Edition.

Hood, Mantle. 1969. "Ethnomusicology." In *Harvard Dictionary of Music,* ed. Willi Apel. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2nd Edition.

——. 1982. *The Ethnomusicologist.* Kent: Kent State University Press.

Hornbostel, Erich M. von, and Curt Sachs. 1992[1914]. "Classification of Musical Instruments." In *Ethnomusicology: An Introduction,* ed. Helen Myers, 444-461. New York & London: W.W. Norton & Company. English translated by A. Baines and K. P. Wachsman, In GSJ, xiv (1961), 3.

Kartomi, Margaret. 1990. *On Concept and Classifications of Musical Instruments.* Chicago: University of Chicago Press.

Kidder Jr., J. Edward. 1956. *Early Chinese Bronzes in the City Art Museum of St. Louis.* St. Louis: Washington University.

Kuttner, Fritz A. 1953. "The Musical Significance of Archaic Chinese Jades of the *pi* Disk Type." *Artibus Asiae* 16: 25-50.

——. 1990. *The Archaeology of Music in Ancient China:*

2000 Years of Acoustical Experimentation 1400 B.C.—A.D. 250. New York: Paragon House.

Merriam, Alan P. 1960. "Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field." *Ethnomusicology* 4 (3): 107-114.

——. 1964. *The Anthropology of Music.* Evanston: Northwestern University Press.

——. 1977. "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': A Historical-Theoretical Perspective." *Ethnomusicology* 21(2): 189-204.

Nettl, Bruno. 1992. "Recent Directions in Ethnomusicology." In *Ethnomusicology: An Introduction,* ed. Helen Myers, 380-385. New York: W.W. Norton & Company.

Nketia, Kwabena. 1962. "The Problem of Meaning in African Music." *Ethnomusicology* 6(1): 1-7.

Olsen, Dale. 1990. "The Ethnomusicology of Archaeology: A Model for the Musical/Cultural Study of Ancient Material Culture." In *Selected Reports in Ethnomusicology, Volume VIII: Issues in Organology,* ed. Sue Carol Devale, 175-197. Los Angeles: University of California Los Angeles.

——. 2002. *Music of EL Dorado: The Ethnomusicology of Ancient South American Culture.* Gainesville, FL: University Press of Florida.

Packer, Dorothy. 2000. "Cognitive Archaeomusicology: The Case of the Bull and the Bull-Lyre." Paper presented in American Musicological Society, April 8, Harvard University (unpublished manuscript).

Qureshi, Regula. 1995. "Music Anthropologies and Music Histories: A Preface and an Agenda." *Journal of American Musicological Society* Vol. XLVIII, No. 2, 331-342.

Rawson, Jessica. 1990. *Western Zhou Ritual Bronzes*

from the Arthur M. Sackler Collections. Washington D.C.: Arthur M. Sackler Foundation.

Rice, Timothy. 1987. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 31(3): 469-488.

——. 2003. "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography." *Ethnomusicology* 47 (2): 151-179.

Sachs, Curt. 1940. *The History of Musical Instruments.* New York: W. W. Norton & company.

Tong Kin-woon. 1983, 1984. "Shang Musical Instruments." *Asian Music* 1983 (2): 17-182; 1984 (1): 103-184; and 1984 (2): 68-143.

——. 1983. *Shang Musical Instruments.* Ph.D. diss., Wesleyan University. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms.

Widdess, Richard. 1992. "Historical Ethnomusicology." In *Ethnomusicology: An Introduction,* ed. Helen Myers, 219-237. New York: W.W. Norton & Company.

五、日文文献(按作者姓名笔画排序)

住友友成(Sumitomo Tomonari):1934,《删订泉屋清赏》,京都:住友吉左卫门。

林巳奈夫(Hayashi Minao):1984,《殷周时代青铜器の研究》,东京:吉川弘文馆。

后 记

本书是在我的博士论文基础上略加修订而成的。2005 年 8 月 15 日，该篇论文通过答辩。答辩委员会专家曹本冶、沈冬、吕烈丹和余少华教授均对拙文给予肯定和勉励，并提出了不少宝贵意见，这里应首先向他(她)们表达我由衷的敬佩和谢意。

1985 至 1988 年，我在中国艺术研究院音乐研究所随著名音乐史学家、音乐考古学家李纯一研究员学习中国音乐史和音乐考古学，并获硕士学位，毕业后便一直致力于中国音乐史和音乐考古学的教学与研究。2002 至 2005 年，我在香港中文大学音乐系攻读博士学位，随著名民族音乐学家曹本冶教授学习民族音乐学，使我的知识结构发生了变化。此前我所从事的中国音乐史和音乐考古学研究，主要偏重于“中学”，而新近所学民族音乐学则主要偏重于“西学”，但我认为二者并不矛盾，而是可以相互补充、相互参照。本书的写作，或可视为音乐考古学与民族音乐学相互结合的一次初步尝试。

硕士毕业后，我一直与纯一师保持通信联系，至今我仍珍存

他写给我的一厚叠学术信函，并将其作为自己的精神食粮和学术动力，时常翻检诵读，以此激励和鞭策自己。大约在20世纪末前后，由于现代通讯手段的便捷，我与纯一师之间的书信往来逐渐变少，代之而起的是电话沟通。我到香港读书后，虽然与纯一师相距遥远，但也时常互通电话，向他汇报我的学习情况，并有机会于2003年春自港至京向他当面请益。2006年春，我将博士论文打印稿呈送纯一师。他以87岁高龄，披览全书。不久，我便接获他的来电，向我提出了宝贵的意见。多年来，我们的师生之谊，就是这样维系于学术，并彼此以心感之的。

我的两位恩师都是严师。纯一师向以严谨著称，他做事、做学问的认真、从严和细心态度，对我产生了深刻的影响；本冶师做事、做学问具有严密的计划，对学生的要求近乎“严酷”。我庆幸遇到了他们，并成为他们的门徒，但我生性愚钝，不知能否接近他们要求之一二。我感谢他们对我的严格培养、训练和教诲，他们的治学方略和学术精神，将使我终生受益。

2005年夏，我告别了供职17年之久的西安音乐学院，来到天津音乐学院工作，追随这里的学界前辈和同仁，开始踏上新的学术征途。来津后，虽然只有近一年的时间，但在各方面都得到了学院领导和同事们的关心和帮助，使我拥有一个良好的工作环境和生活条件。本书的出版，还得到天津音乐学院的资助。我除了表示深切的感激之情外，惟有勤勉工作，在教学和研究中竭尽绵薄之力，方能对学院、学院领导和同事们的厚爱与恩赐略作回报，是为至愿。

方建军

2006年7月29日于天津